جسر درويش ووصايا أمل

(قراءة في شعر المقاومة)

بقلم

أحمدَ فضل شبلول

الطبعة الأولى

٢٠٠٤م

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

مقدمة

لا يشتمل هذا الكتاب على قراءة أدبية معاصرة في قصيدة "الجسر" للشاعر محمود درويش، وقصيدة "لا تصالح" أو "الوصايا العشر"، أو "مقتل كليب" للشاعر أمل دنقل، فحسب، ولكن ضم أيضا قراءة أدبية في قصيدتين أخريين لكلا الشاعرين، هما: "كتابة على ضوء بندقية"، لدرويش، و"الخيول" لأمل دنقل.

وتمثل القصائد الأربع، روح المقاومة العربية التي تخللت بعض الأعمال الأدبية، في العقود الأخيرة. وقد التفت بعض الأدباء والنقاد إلى شيوع هذه الروح لدى الأجيال المبدعة، فتوقفوا أمام عدد لا حصر له من هذه الأعمال، ونذكر من هؤلاء الأدباء والنقاد: رجاء النقاش، ونبيل سليمان، والسيد نجم، والأخير أصدر أكثر من كتاب في هذا الاتجاه، نذكر على سبيل المثال: "أدب الحرب: الفكرة، التجربة، الإبداع"، و"المقاومة والأدب"، ويذهب السيد نجم إلى أن أدب المقاومة أعم وأشمل من أدب الحرب، بل

إن أدب المقاومة، يشمل فيما يشمله، أدب الحرب، والعكس ليس صحيحا دائما.

من هذا المنطلق، ومن تأمل مصطلح "أدب المقاومة" أستطيع الذهاب إلى أن النصوص الأربعة التي قمت بدراستها للشاعرين الكبيرين: محمود درويش، وأمل دنقل، تعبر بالفعل عن روح المقاومة، في شعرنا العربي المعاصر. وما أحوجنا اليوم إلى هذا النوع من الأعمال الإبداعية ـ غير الزاعقة ـ التي تعبر بالفعل عن روح الإنسان العربي، الذي تتآمر عليه قوى الشر الكبرى في العالم، فتنعته مرة بالإرهابي، وأخرى بالمتخلف الذي يجب إزالته من الوجود ليعم السلام هذا العالم. وكأن الإنسان العربي هو العقبة الكؤود التي تقف في سبيل تحقيق السلام العالمي الشامل، الذي لا تنعم به ـ حاليا ـ حيوانات بريجيت باردو. ومن الواضح أنه في نظر أهل الحضارات الغربية، أن العربي هو الذي الآن يقف أمام إسعاد هذه الحيوانات.

والآن إلى قصائد المقاومة: الجسر وكتابة على ضوء بندقية لمحمود درويش، والوصايا العشر والخيول، لأمل دنقل.

أحمد فضل شبلول

ميامي ـــ الإسكندرية

٢٠٠٢/٦/١٣

جسر من اللحم البشري المفتَّت

قراءة في قصيدة "الجسر"

للشاعر محمود درويش



* الجسر:

مشياً على الأقدام،
أو زحفاً على الأيدي، نعودُ
قالوا ..
وكان الصخرُ يضمرُ
والمساءُ يدا تقودُ ..
لم يعرفوا أن الطريقَ إلى الطريقِ
دمٌ، ومصيدةٌ، وبيدُ
كل القوافل قبلهم غاصت،
وكان النهرُ يبصق ضفّتيه
قطعاً من اللحم المفتت
في وجوهِ العائدين
كانوا ثلاثةَ عائدين
شيخٌ، وابنته، وجنديٌّ قديم
يقفون عند الجسر ..

(كان الجسرُ نعسانا، وكان الليلُ قبعةَ،
وبعدَ دقائق يصلون،
هل في البيت ماءٌ ؟ وتحسَّس المفتاحَ ثم تلا من
القرآنِ آية..)

قال الشيخُ منتعشاً:
(وكم منزلٍ في الأرضِ يألفُه الفتى)
قالت: ولكنَّ المنازلَ يا أبي أطلالُ !
فأجابَ: تبنيها يدان ..
ولم يتم حديثه، إذ صاح صوت في الطريق: تعالوا !
وتلته طقطقة البنادق ..
لن يمر العائدون
حرس الحدود مرابط،
يحمي الحدود من الحنين

(أمر بإطلاق الرصاص على الذي يجتاز هذا
الجسر، هذا الجسر مقصلة الذي رفض
التسول تحت ظل وكالة الغوث الجديدة.
والموت بالمجان
تحت الذل والأمطار، من يرفضه يقتل عند
هذا الجسر، هذا الجسر مقصلة الذي مازال
يحلم بالوطن.)

الطلقةُ الأولى أزاحتْ عن جبين الليلِ
قبعةَ الظلام
والطلقةُ الأخرى ..
أصابتْ قلبَ جنديٍ قديم ..
والشيخ يأخذ كفَ إبنته ويتلو
همسًا من القرآن سورةْ
وبلهجةٍ كالحلم قالَ، وعينُه عند النجوم:
ـــ عينا حبيبتي الصغيرةْ،
ليَ، يا جنودْ، ووجهها القمحيُ لي
والفستقُ الحلبيُّ في فمها
وطلعتُها الأميرةُ، والضفيرة
لي، يا جنودُ
ليَ كلُّها، هذي حبيبتي الأخيرة !

قدموا إليه .. مقهقهين
ـــ لا تقتلوها .. اقتلوني
اقتلوا غدها، وخلوها بدوني
وخذوا فداها،
كلَّ الحديقةِ، والنقود،
وكلَّ أكياسِ الطحين
وإذا أردتم، فاقتلوني !

(كانت مياهُ النهرِ أغزرَ .. فالذين، رفضوا

هناك الموتَ بالمجانِ أعطوا النهر لوناً آخر
والجسرُ، حين يصيرُ تمثالاً، سيَصبغُ ــ دون
ريبٍ ــ بالظهيرةِ والدماءِ وخضرةِ الموتِ
المفاجئ.)

.. وبرغمِ أن القتلَ كالتدخينْ ..
لكنَّ الجنودَ "الطيبين"،
الطالعينَ على فهارس دفترٍ ..
قذفته أمعاءُ السنين،
لم يقتلوا الاثنين ..
كانَ الشيخُ يسقطُ في مياه النهرِ ..
والبنتُ التي صارت يتيمةً
كانت ممزقةَ الثياب،
وطارَ عطرُ الياسمين
عن صدرِها العاري الذي
ملأته رائحةُ الجريمة
والصمت خيمَ مرةً أخرى،
وعاد النهر يبصُقُ ضفّتيه
قطعاً من اللحم المفتّتِ
.. في وجوه العائدين
لم يعرفوا أن الطريقَ إلى الطريق
دمٌ، ومصيدةٌ، ولم يعرف أحدْ
شيئاً عن النهر الذي

يمتص لحم النازحين

(والجسر مقصلة لمن عادوا لمنزلهم، وأن الصمت
مقصلة الضمير
هل يسمع الكتاب،
تحت القبعات، حرير نهر من دم، أم يرقصون
الآن في نادي العراة كأن شيئا لم يكن،
ومغنيات الحب ـ كالجنرال ـ
يشغلهن نخب الانتصار ـ؟)

لكن صوتا، فر من ليل الجريمة
طاف في كل الزوايا
وروته أجنحة الرياح
لكل نافذة، ومذياع، وشارع:
" عينا دبيبتي الصغيرة
لي، يا جنود، ووجهها القمحي لي
الفستق الحلبي في فمها
وطلعتها الأميرة، والضفيرة
لا تقتلوها .. واقتلوني "!

وأضيف في ذيل الخبر:
(كل الذين ..
كتبوا عن الدم والجريمة

في هوامش دفتر التاريخ، قالوا:
ومن الحماقة أن يظنَّ المعتدون،
المرتدون ثيابَ شاه،
أنهم قتلوا الحنينْ
أما الفتاةُ، فسوف تكسو صدرها العاري
وتعرف كيف تزرعُ ياسمين
أما أبوها الشهمُ، فالزيتونُ لن يصفرّ من دمه،
ولن يبقى حزين.

ومن الجدير بأن يسجّل:
أن للمرحوم تاريخاً، وأنَّ له بنين !

(الجسرُ يكبرُ كلَّ يومِ كالطريق، وهجرةُ
الدمِ في مياهِ النهر تنحتُ من حصى الوادي
تماثيلاً لها لونُ النجومِ، ولسعةُ الذكرى،
وطعمُ الحبِّ حين يكونُ أكثرَ من عبادة)

محمود درويش
(ديوان حبيبتي تنهض من نومها ــ ١٩٧٠)

قصيدة "الجسر" للشاعر "محمود درويش" حكاية بسيطة في ظاهرها، عميقة في دلالاتها، أبطالها ثلاثة (الشيخ، وابنته، وجندي قديم) وقد جاء تأثير هذه القصيدة قوياً بفعل الصدق والتلقائية والبساطة والطلاقة في التعبير الشعري، بالإضافة إلى استخدام، عناصر القصيدة المعاصرة أو القصيدة التفعيلية التي يعدّ "محمود درويش" أحد فرسانها والمجددين لإطارها وموضوعاتها.

وقد عودنا محمود درويش على اللجوء إلى ما يسمى بالقصيدة/القصة، أو القصة الشعرية، وخاصة في ديوانه "حبيبتي تنهض من نومها" الذي أرخ له بعام ١٩٧٠ ضمن الأعمال الشعرية الكاملة له، وليس أدل على ذلك من قصيدته الرائعة "كتابة على ضوء بندقية" والقصيدة التي نحن بصددها اليوم والذي اختار لها عنوان "الجسر" وإذا كان الشاعر يمثل إحدى الشخصيات الثلاث لقصيدة "كتابة على ضوء بندقية" مع كل من شموليت وسيمون، فإنه في "الجسر" يعدّ شاهدا على الأحداث أو راوياً لها فقط كما سيتضح فيما بعد.

والجسر تعدّ قصيرة إلى حد ما إذا قمنا بمقارنتها بقصيدة أخرى مثل "كتابة على ضوء بندقية" بنفس الديوان، فالجسر وقعت في أربع صفحات على حين تستغرق الثانية: عشر صفحات.

يبدأ الشاعر القصيدة بقوله:

مشياً على الأقدام
أو زحفاً على الأيدي نعودُ
قالوا .. ..

ومنذ أول سطور القصيدة يطالعنا هذا الإصرار، وهذه الإرادة الصلبة التي تعود عليها سكان تلك المنطقة التي لم يقم الشاعر بتحديد مكانها، والتي لا يهمنا أين تقع .. ويكفي فقط أن نعرف أنها تقع في "فلسطين" أو في بقعة من بقاع الأرض المحتلة، وقد استخدم الشاعر تكنيك الحوار الغربي بإضافة "قالوا" بعد القول، وليس قبله كما هو متعارف عليه في النمط العربي.

قالوا:

وكان الصخر يضمرُ

بعد أن وضعنا الشاعر أمام هذه الإرادة الصلبة القوية العنيدة المتمثلة في إصرار عودة أبطال القصة (الشيخ، وابنته، وجندي قديم) على العودة إلى ديارهم - مهما كلفهم هذا من عناء وجهد - يضعنا أمام مقارنة أو مقابلة ينجح في التقاطها في قوله (وكان الصخر يضمرُ).

وعلينا أن نقوم بإجراء تلك المقارنة بين ضمور الصخر (رمز الصلابة والتحدي في الطبيعة) وثبات إرادة الأبطال الثلاثة، إن المقارنة - بلا أدنى شك - ستكون في صالح الثلاثة .. فإرادتهم - حتى الآن - أقوى منَ الصخر الذي يضمر (ويلاحظ أهمية الفعل المضارع هنا) أو الآخذ في الضمور،

وكان الصخر يضمرُ

والمساءُ يدأ تقودُ

يحدد الشاعر الزمان الذي تبدأ فيه عودة الثلاثة وهو "المساء" الذي خلع عليه الشاعر صفة الإنسان الحادي أو القائد الذي يقود هذه المجموعة الصغيرة إلى الطريق، والاستعارة هنا ليست مجرد استعارة وصفية فقط، ولكنها استعارة (أو صورة) موحية أيضا، فعودة هؤلاء عند المساء (أي قبل دخول الليل بقليل) يدل على مدى إسراعهم في العودة - إلى جانب إصرارهم السابق - وأنهم اتخذوا من الزمان - وليس المكان - دليلاً أو حاديا يهديهم عند العودة.

لم يعرفوا أن الطريق إلى الطريق

دمٌ، ومصيدةٌ، وبيدُ

ويطل علينا المصير الذي ينتظر هذه المجموعة العائدة إلى ديارها وأرضها ووطنها، إن المصير الذي ينتظرهم يتمثل في (الدم - المصيدة - البيد).

كانوا ثلاثة عائدين

شيخ وابنته وجندي قديم

هؤلاء الثلاثة العائدون ينتظرهم (الدم - المصيدة - البيد) .. فمن سيختار مَنْ ؟ هل الدم سيختار الشيخ أم ابنته أم الجندي ؟ والمصيدة ستختار الشيخ أم الابنة أم الجندي ؟ والبيدُ .. ستبيد مَنْ من الثلاثة ؟.

إن هذا المجهول الذي يقدم عليه هؤلاء الثلاثة يثير التعاطف معهم فنحس بمدى الخطر الذي تسير نحوه هذه الخطوات الآمنة الجريئة الصامدة.

إنهم لا يعرفون (لم يعرفوا أن الطريق إلى الطريق ..) ما الذي ينتظرهم على مقربة خطوات في رحلة الإصرار والعودة والتحدي.

وقبل أن ننتقل إلى الجزء التالي نلاحظ أن الشاعر - في هذا الجزء السابق - يلجأ إلى استخدام رويّ الدال المضمومة المتمثل في (نعودُ - تقودُ - بيدُ) وقد ورد هذا الروي ضمن قافية الفعلين المضارعين (نعودُ - تقودُ) أما الروي الثالث فقد ورد ضمن اسم (بيدُ).. ويقال إن حرف الدال يعبر عن صورة العاشق الذي صار دالا لا يعي من شدة الحزن، وبالفعل نحن أمام ثلاثة عشاق لأرضهم ووطنهم ولكنهم واعون بما حولهم، أما الضم فهو دلالة على الإصرار والتحدي على عكس الكسر الذي يعبر عن نفسية متألمة منكسرة، أما الفتح فهو يشبه حالة من حالات الاستغاثة والصراخ.

□

كل القوافل قبلهم غاصتْ

وعلى الرغم من المصير الفاجع الذي لاقاه كل من حاول أن يعبر قبلهم ويلاحظ (كل) فإنهم مصممون ومصرون على العودة:

وكان النهر يبصق ضفتيه
قطعا من اللحم المفتت
في وجوه العائدين

يواجههم هذا النهر المتمرد القاسي الذي يلفظ ويبصق ضفتيه، يلفظها قطعا من اللحم المفتت في وجوههم، وفي وجه كل من يفكر في العودة، ولكننا نجدهم مصرين (ما زالوا) على العودة:

(كان الجسر نعسانا، وكان الليل قبعة
وبعد دقائق يصلون، هل في البيت ماء وتحسس
المفتاح ثم تلا من القرآن آية ..)

إن الإصرار والأمل في العودة يراود هؤلاء الثلاثة بما لا يدع مجالا لأي شك يتسرب إلى نفوسهم، فالسؤال عن الماء، وتحسس المفتاح .. يؤكد أن هذه المجموعة من البشر في حالة اطمئنان كامل للعودة .. لقد دخل عليهم الليل وغطاهم وهم لم يزالوا في الطريق.

كان الجسر نعسانا

هذه الصورة (أو الاستعارة) تدل على أن هناك شيئا ما سيحدث عندما يصحو الجسر أو عندما ينتبه أو يستيقظ .. ذلك أن كل كلمة وكل معنى موظف توظيفا جيدا ومترابطا في هذا النص .. ترى ماذا يحدث عندما ينتبه الجسر، خاصة بعد هذه الصورة المبتكرة ؟:

كان النهر يبصق ضفتيه
قطعا من اللحم المفتت
في وجوه العائدين

قال الشيخ (منتعشا): وكم منزل في الأرض يألفه الفتى

ويلاحظ حالة (الانتعاش) التي عليها الشيخ - الآن - ونقارنها بحالة الابنة في الموقف نفسه:

قالت: ولكن المنازل يا أبي أطلال

نتوقف عند (أطلال) لنقارن بينها وبين حالة (الانتعاش) وكلاهما يؤدي إلى دروب معنوية برغم المادية التي توحي بها كلمة (أطلال).

فأجاب: تبنيها يدان ..

إن الأمل لم يزل يتسرب ليشمل هذا الشيخ العجوز، بينما اليأس قد أخذ يتسرب إلى تلك الفتاة، والشيخ يرمز هنا إلى جيل معين، بينما الفتاة ترمز إلى جيل آخر، فلنقارن إذن بين الجيلين، نقارن بين أمل الشيخ وأمل جيله الذي تمثل في سؤاله - وتأكيده وإصراره على العودة - (هل في البيت ماء ؟ - وتحسس المفتاح - وتلاوته آية من القرآن - وانتعاشه لحظة الذكرى - والبناء) نقارن بين هذا كله ويأس الفتاة - أو تسرب اليأس إليها وإلى جيلها - والذي تمثل في قولها:

ولكن المنازل يا أبي أطلال

فأجاب: تبنيها يدان ..

ولم يتم حديثه، إذ صاح صوت في الطريق: تعالوا !

وتلته طقطقة البنادق

وننتقل في هذا الجزء من حالة إلى حالة ومن شعور إلى شعور، ننتقل من النقيض إلى النقيض، كنا من قبل نتأرجح بين أمل الشيخ ويأس الفتاة .. ولم يكد يتم الشيخ رسم آماله، ولم تكد الفتاة تعبر عن يأسها أو شعورها بفقد منزلها أو تحطيمه، إلا ويعلو صوت البنادق ليخرس كل أمل وكل يأس أيضا.

لقد صحا الجسر الذي كان نعسان من قبل، وتحقق حدسنا الذي تمثل في قولنا (إن هذه الصورة الشعرية - الاستعارة - تدل على أن هناك شيئا ما سيحدث عندما يصحو الجسر أو عندما يتنبه أو يستيقظ).

لن يمر العائدون

حرس الحدود مرابط

يحمي الحدود من الحنين

لقد أعلنت طقطقة البنادق هذه التصريحات السابقة، وما أجمل التعبير الشعري (حرس الحدود مرابط يحمي الحدود من الحنين) فالحرس ليس فقط من أجل منع عودة هؤلاء العائدين، ولكنهم وجدوا أيضا من أجل اغتيال الحنين (الشيء المعنوي) للأرض المحتلة.

□

(أمر بإطلاق الرصاص على الذي يجتاز

هذا الجسر، هذا الجسر مقصلة الذي رفض

التسول تحت ظل وكالة الغوث الجديدة.

والموت بالمجان تحت الذل والأمطار، من

يرفضه يقتل عند هذا الجسر، هذا الجسر

مقصلة الذي ما زال يحلم بالوطن)

وتأتي هذه الجملة الطويلة المكثفة دفعة واحدة، وضعها الشاعر بين قوسين ليدلنا على أنها نداء من قبل حرس الحدود موجه إلى كل من يحاول أن يجتاز الجسر، لقد انتبه واستيقظ وصحا هذا الجسر الملعون المتعطش للدماء وللحم البشري المفتت.

ويلاحظ أن هذا النداء قد جاء باردا لا حرارة فيه - وهذا يتناسب مع طبيعة الموقف الدرامي الذي يشكله هذا النداء في هذا الجزء من القصيدة/

القصة، رغم أنه جاء من نفس تفعيلتي القصيدة (متفاعلن ومتفاعلن [أو مستفعلن] بالإضمار، تسكين الثاني المتحرك) اللتين تنتميان إلى بحر الكامل الشعري.
من الموت إلى الموت إلى القتل والمقصلة .. هذا ما يقوله النداء، أو كما يقول الشاعر:

الموت بالمجان تحت الذل والأمطار من يرفضه

يقتل عند هذا الجسر

الطلقة الأولى أزاحت عن جبين الليل قبعة الظلام

والطلقة الأخرى أصابت قلب جندي قديم

هذا ما قالته طقطقة البنادق أمام إصرار وتحدي هذه المجموعة الصغيرة التي أرادت العودة إلى ديارها قبل هجوم الليل، ويلاحظ هذا الربط الذكي بين قول الشاعر من قبل:

كان الجسر نعسانا، وكان الليل قبعة

وقوله الآن:

الطلقة الأولى أزاحت عن جبين الليل قبعة الظلام

ولعلنا نتساءل ما الذي جرى للشيخ وابنته بعد قتل رفيقهم الثالث (الجندي القديم).

يجيب الشاعر:

والشيخ يأخذ كف ابنته ويتلو

همسا من القرآن سورة

إنه لم يزل متشبثا بالإيمان، إنه يلجأ إلى الله - كعادته في كل المواقف -
ويلاحظ أيضا هذا الربط بين عناصر النص، فمن قبل قال الشاعر عن الشيخ:

وتحسس المفتاح ثم تلا من القرآن آية

وذلك بعد أن تساءل: هل في البيت ماء ؟ (لكي يتوضأ) والآن يقول الشاعر:

.. ويتلو همسا من القرآن سورة

انه ليس تكرارا - كما يعتقد البعض - ولكنه تأكيد على فكرة الإيمان والتدين عند الشيخ والتي سيتضح أثرها - في النص - فيما بعد، والتي قد توحي بشيء من السلبية أمام الأحداث.

يستطرد الشاعر في وصف حال الشيخ وابنته فيقول:

وبلهجة الحلم قال:

- عينا حبيبتي الصغيرة

لي يا جنود، ووجهها القمحي لي

لا تقتلوها واقتلوني

هل هو يحلم حقا بأن تكتب النجاة والحياة لابنته الصغيرة، ويقتلوه هو بدلا منها - إذا كان هناك مجال لاختيار الموت - ؟ سنرى عن أي شيء سيسفر هذا الحلم!

□

غير أن الشاعر يقوم بعملية قطع سينمائي لينقلنا إلى النهر الذي (يبصق ضفتيه قطعا من اللحم المفتت في وجوه العائدين):

كانت مياه النهر أغزر .. فالذين رفضوا

هناك الموت بالمجان أعطوا النهر لونا آخرا

والجسر، حين يصبح تمثالا، سيصبغ - دون

ريب - بالظهيرة والدماء وخضرة الموت المفاجئ

بعد هذا المشهد الذي جاء ليربط بين عناصر النص، يعود الشاعر إلى التركيز على عملية القتل فيقول:

وبرغم أن القتل كالتدخين

لكنَّ الجنود "الطيبين"

الطالعين على فهارس دفترٍ

قدفته أمعاء السنين

لم يقتلوا الاثنين ..

كان الشيخ يسقط في مياه النهر ..

والبنت التي صارت يتيمه ..

لقد تحقق حلم الشيخ وطلبه في الإبقاء على حياة ابنته وقتله هو بدلاً منها، ولكن يلاحظ أن قتل الشيخ بدلاً من الابنة لم يأت بناءً على طلبه وتحقيقاً لحلمه، ولكن قتله على هذا النحو يعني عند قاتليه:

١ ـ القضاء على كل أمل ـ أو أي أمل ـ من الممكن أن يتسرب إلى النفوس، وقد لاحظنا من قبل أن هذا الشيخ كان متشبثاً بالأمل في:

(أ) تساؤله: هل في البيت ماء ؟

(ب) تحسسه لمفتاح باب المنزل

(ج) تلاوته لآية من القرآن

(د) حالة الانتعاش التي كان عليها (قال الشيخ منتعشاً)

(هـ) إعادة البناء (ولكن المنازل يا أبي أطلالُ

فأجاب:

تبنيها يدان ..)

٢ ـ محاولة القضاء على رمز الحكمة ورمز الدين الإسلامي المتمثل في هذا الشيخ الذي يتوضأ ليصلي ويحفظ القرآن الكريم ويتلوه دائماً.

٣ ـ القضاء على التراث الذي يحفظه الشيخ ويعيه والذي تمثل ـ أو رمز إليه ـ في القصيدة بالسطر (وكم منزل يألفه الفتى ..) الذي قام باستعارته من الشاعر العربي القديم[1].

٤ ـ القضاء على كل محاولات الإصرار والتحدي وضرب كل إرادة صلبة وعنيدة وقوية، لقد قتل الجندي من قبل، والآن جاء الدور على هذا الشيخ، لأنه هو الذي يقود الفتاة إلى الضفة الأخرى، وهو الذي يأخذ بيدها، أي أنه هو الذي يملك صنع القرار.

٥ ـ من قول الشاعر:

لكن الجنود "الطيبين"

والطالعين على فهارس دفتر

قذفته أمعاء السنين

يتضح أن هؤلاء القتلة مطلعون وقارئون لما يعتمل داخل نفسية الفتاة من تأرجح بين الأمل واليأس والرثاء، وقد عرفوا عن هذه الابنة حالة اليأس والرثاء التي تنتابها في تلك اللحظات والتي فضحها قولها لأبيها:

ولكن المنازل يا أبي أطلال

لذا قرروا تركها ـ الآن ـ مع قتل أبيها (الحقيقة والرمز) أمام عينيها. ويُلاحظ في هذا الجزء السابق قول الشاعر:

وبرغم أن القتل كالتدخين

أي أن القتل عند هؤلاء صار عادة ومزاجا خاصا من الصعب التخلص منه.

أما قوله: لكن الجنود الطيبين فيحمل قدرا من السخرية من هؤلاء الجنود القتلة.

□

يعود الشاعر ليركز صوره على حال البنت بعد مقتل أبيها والتي انتهكت حرمتها في قوله:

كانت ممزقة الثياب

وطار عطر الياسمين

عن صدرها العاري الذي

ملأته رائحة الجريمة

ثم ينتقل بنا إلى مشهد الطبيعة حول الفتاة في هذه اللحظة، وهو المشهد نفسه الذي كانت عليه الطبيعة قبل القتل، وكأنها اعتادت على تلك العمليات الإجرامية:

والصمت خيم مرة أخرى

وعاد النهر يبصق ضفتيه

قطعا من اللحم المفتت

في وجوه العائدين

لم يعرفوا أن الطريق إلى الطريق

دم ومصيدة

وقد نجح الشاعر في أن يربط هذا المشهد الأخير بالمشهد الأول عندما كان الثلاثة يقتربون من الجسر، وكأن شيئا لم يحدث على الإطلاق، وخاصة بعد قوله (والصمت خيم مرة أخرى).

وقبل أن يختتم الشاعر تلك القصيدة/ القصّة يقول:

ولم يعرف أحد

شيئا عن النهر الذي

يمتص لحم النازحين

وكأنه يوجه نداء إلى العالم الذي لا يعرف شيئا مما يدور داخل الأرض المحتلة، وكأنه يقول: تلك صورة وحيدة فقط لما يحدث داخل الأرض فانتبه أيها الضمير الإنساني العالمي، وانتبه أيها الضمير الإنساني العربي لتلك الجرائم.

ومع إسدال الستار على نهاية النص يصف لنا الشاعر ما آل إليه حال الجسر المصنوع من اللحم البشري المفتت فيقول:

(والجسر يكبر كل يوم كالطريق،

وهجرة الدم في مياه النهر تنحت من حصى
الوادي تماثيلا لها لون النجوم، ولسعة الذكرى
وطعم الحب حين يصير أكثر من عبادة)

ليس من السهل أن تعطي مثل هذه القصيدة نفسها إلا لشاعر يعيش مأساة الأرض المحتلة، ويعي تماما أبعاد قضيته المصيرية من خلال اشتباكه واشتباك الأرض مع هؤلاء المحتلين (فما زال الشاعر - منذ صدور ديوانه الأول "عصافير بلا أجنحة" عام ١٩٦٠ ماضيا في رحلته القومية والفنية في ظروف قاسية، كانت جديرة عند من هم أقل قدرة على الصمود، أن تصرفه عن هذا الطريق الشاق الطويل أو تنحرف بالشاعر إلى متاهات من الرؤى الغائمة، وهو لا ينسى في رحلته الفنية تلك أن يزاوج دائما بين ارتباطه بقضيته القومية المحددة، والعوالم الإنسانية الكبيرة والتطلع الإنساني إلى الحرية والعدالة والجمال[٣].

من هنا تأتي قصائد المقاومة الفلسطينية - بعامة - لتعطينا طعما خاصا ولونا جديدا على إبداعنا الشعري العربي المعاصر، فلمثل هذه القصائد خصائص معينة مثلما لها لغة وقاموس قد يكون متفردا.

ومن خلال قصيدة "الجسر" لمحمود درويش نستطيع أن نكتشف جانبا من تلك اللغة التي يتميز بها شعراء المقاومة بعامة، كما يسهل أن نلاحظ جانبا من قاموس تلك اللغة، وعلى سبيل المثال تكون قاموس هذه القصيدة من بعض المفردات التي جاءت انعكاسا للمقاومة داخل الأرض، أي أنها جاءت ملتحمة بالواقع المعاش هناك التحاما عضويا مباشرا مثل: (الزحف - العودة - الدم - طقطقة البنادق - الرصاص - المقصلة - وكالة الغوث - الموت - الطلقة - القتل - الجنود - النازحون - الصمت الذي خيم .. الخ).

كذلك جاءت الصور الشعرية كأنها منتزعة من هذا الواقع الفلسطيني، ونذكر على سبيل المثال:

- كان النهر يبصق ضفتيه.
- الطلقة الأولى أزاحت عن جبين الليل قبعة الظلام.
- الجسر يصبغ بالظهيرة والدماء وخضرة الموت المفاجئ.
- القتل كالتدخين.
- النهر الذي يمتص لحم النازحين.
- الجسر يكبر كالطريق.
- هجرة الدم في مياه النهر تنحت من حصى الوادي تماثيلا لها لون النجوم.

ومصاحبة بعض لوحات الطبيعة لبعض المشاهد الدرامية في تلك القصيدة يعطي إحساسا جماليا خاصا بمأساة الشعب الفلسطيني داخل الأرض المحتلة من هذه اللوحات نرى:

- كان المساء يدا تقود
- النهر يبصق ضفتيه
- كان الجسر نعسانا
- كان الليل قبعة
- هذا الجسر مقصلة
- الموت بالمجان تحت الذل والأمطار
- الطلقة الأولى أزاحت عن جبين الليل قبعة الظلام
- كانت مياه النهر أغزر
- الجسر حين يصير تمثالا سيصبغ بالظهيرة
- طار عطر الياسمين عن صدرها العاري

- هجرة الدم في مياه النهر تنحت من حصى الوادي تماثيلا لها لون النجوم

إن إحياء مشاهد الطبيعة والامتزاج بها في حوار حي، يشف عن ألم الشاعر ومأساته مما يذكر (بشعرائنا المهجريين وبخاصة جبران ونعيمة وعريضة والقروي، الذي يبدو أن شاعرنا كان تلميذا نابغا ومتطورا في مدرستهم)[٣].

ونعود إلى الجسر، ليس عنوانا للقصيدة، وإنما ككلمة محورية دار النص حولها، وتكررت ثماني مرات خلال العمل كله.

١ - كانوا ثلاثة عائدين

شيخ وابنته وجندي قديم

يقفون عند الجسر.

والجسر في هذه الحالة يأخذ موقفا حياديا - فهو مجرد مكان يشارك مشاركة موضوعية من ناحية، ولكنه من ناحية أخرى يمثل عند هؤلاء العائدين أملا في عبوره للوصول إلى الضفة الأخرى.

٢ - كان الجسر نعسان

وكما قلنا من قبل إن حالة الجسر هنا تدلنا على أن شيئا ما سيحدث عندما يصحو الجسر.

٣ - أمر بإطلاق الرصاص على الذي يجتاز هذا الجسر

ويبدأ الدور الحقيقي للجسر في الظهور، وتبدأ المشاركة الدرامية في النص، وهو في هذه الحالة يكون مصدرا للخوف عند هؤلاء العائدين بعد أن كان مصدرا لأملهم.

٤ - هذا الجسر مقصلة الذي رفض التسول،

ومع الظهور الرابع للجسر تتضح لنا حقيقته كاملة، ويتضح لنا طبيعة وظيفته الدرامية في النص وفي الحياة (خارج النص أيضا).

٥ ـ الموت بالمجان من يرفضه يقتل عند هذا الجسر

الظهور الخامس للجسر يعتبر بمثابة المسرح، الذي تتم فوقه أحداث جرائم القتل، أي أنه المكان الذي سينفذ عنده الحكم، وهو هنا ليس مجرد مكان كما في الحالة الأولى. ولكنه مسرح أحداث القتل البشع.

٦ ـ هذا الجسر مقصلة الذي ما زال يحلم بالوطن

ومع الظهور السادس يعود الشاعر للتأكيد على طبيعة وظيفة هذا الجسر الذي عبوره ـ أو حتى الرغبة في عبوره ـ تعني الحنين والحلم بهذا الوطن السليب.

٧ ـ والجسر حين يصير تمثالا

وهنا نجد توظيفا جديدا للجسر الذي يصير تمثالا، فكلمة تمثال أضافت بعدا جديدا للجسر.

٨ ـ والجسر يكبر كل يوم كالطريق

وفي النهاية ومع كل هذه الممارسات والتوظيفات للجسر، يأخذ الجسر شكلا آخر، يصبح عن طريق كاف التشبيه ـ طريقا محفوفا بالمخاطر والموت ـ طريقا من الصعب بل من المستحيل اللجوء إليه، فليبحث العائدون عن بديل آخر للوصول إلى منازلهم ـ إن كان هناك بديل ـ يصبح الجسر طريقا طويلا من اللحم المفتت، ومن جثث الذين حاولوا العودة.

إن العنصر الذاتي يختفي تماما في مثل هذا النص، ويكتفي الشاعر هنا ـ كما سبق الذكر ـ بموقف الراوي أو الشاهد على الأحداث ـ مفسحا الطريق أمام شخوصه الثلاثة (الشيخ والابنة والجندي القديم) وإن بدت شخصية الجندي باهتة على طول النص، ذلك أن الشاعر لم يقم بإعطائها أي ثقل أو وزن أو حتى قول في القصيدة سوى مرافقة الشيخ وابنته في العودة مرة، ومرة أخرى عند مقتله، ولقد أحسسنا أن مقتل هذا الجندي جاء باردا وخاليا من

الإحساس بعمق المأساة، ذلك أن الشاعر لم يقم بتعميقه لنا مثلما فعل مع مقتل الشيخ العجوز، لذا لم تلعب شخصية هذا الجندي دورا إيجابيا في النص يجعلنا نتعاطف معه، ونحزن لمقتله، كما أحسسنا عندما قتل الشيخ. ولعل الشاعر قد قصد هذا قصدا يفهم منه أن شخصية هذا الجندي ترمز إلى عدم فاعلية الجيش العربي في تحرير فلسطين.

□

لقد اعتمد النص على ذلك الحوار الذي دار بين الشيخ وابنته وعلى البيانات والأوامر الصادرة من سلطات الاحتلال والموجهة إلى كل من حاول - أو يحاول - عبور الجسر، غير أن الشاعر يلجأ - في بعض الأحيان - إلى تكنيك جديد على عالم الشعر فبعد عملية القطع الذي أتصور أنه (قطع سينمائي)، يدخلنا إلى ما يمكن تسميته بأسلوب السيناريو الشعري، وقد تمثلت عملية القطع ثم استخدم أسلوب السيناريو (المستعار من تكنيك الكتابة للسينما والتلفزيون أو الفيديو) في هذه الجملة الشعرية التي قام الشاعر بتقويسها، وللتقويس هنا دلالة هامة تفيد في التنبيه إلى القطع:

(كانت مياه النهر أغزر .. فالذين رفضوا
هناك الموت بالمجان، أعطوا النهر لونا أخرا
والجسر، حين يصير تمثالا، سيصبغ - دون
ريب - بالظهيرة والدماء وخضرة الموت المفاجئ)

أيضا تمثل أسلوب السيناريو في قول الشاعر عند الختام:

(والجسر يكبر كل يوم كالطريق
وهجرة الدم في مياه النهر تنحت من حصى
الوادي تماثيلا لها لون النجوم، ولسعة الذكرى
وطعم الحب حين يصير أكثر من عبادة)

ونظرا لطبيعة القصيدة التي جاءت في شكل قصصي، فإننا نجد في بعض الأحيان جملا شبه نثرية أو هي نثرية بالفعل (وإن جاءت في إطار موزون من نفس تفعيلتي القصيدة) مما يجعل العمل معرضا لتهمة خلوه من الشعرية، أو الصور الشعرية، أما عن الصور الشعرية فقد سبق لنا تقديمها على سبيل المثال . وليس الحصر . غير أننا نجد أحيانا أنفسنا أمام هذه السطور الخالية من الصور. وذلك لطبيعة النص . كما سبق أن ذكرنا . التي قد تفرض هذا الاتجاه على الشاعر، ويطالعنا هذا الشك في أول سطور القصيدة:

مشيا على الأقدام

أو زحفا على الأيدي نعود

أو قول الشاعر:

كانوا ثلاثة عائدين

شيخ وابنته وجندي قديم

يقفون عند الجسر

وقد جاءت هذه الجملة الأخيرة في صيغة إخبارية (أي جملة خبرية) لا مكان للإيحاء أو للصورة فيها.

ومثال ذلك أيضا قوله:

لن يمر العائدون

حرس الحدود مرابط

أو قوله:

أمر بإطلاق الرصاص على الذي يجتاز هذا الجسر

وكما سبق أن ذكرنا، أن الشاعر اعتمد . في هذا النص . على تكرار تفعيلتي الكامل (متفاعلن ومستفعلن . بالإضمار) وقد لجأ في أحيان قليلة إلى التقفية في (نعود . تقود . بد) . (أطلال . تعالوا) . (العائدون . الحنين) . (سورة . صغيرة) . (التدخين . الطيبين . السنين) . (يتيمه . جريمة) . (العائدين . النازحين) .

ونعتقد أن الشاعر لم يلجأ إلى مثل هذه القوافي عن عمد، لكنها جاءت طيعة تلقائية حسنة الوقع، أحيانا يقترب، وأحيانا يبتعد، بعضها عن بعض، وهو يلجأ في بعض الأحيان إلى السطور المدورة وذلك حسب ما يقتضيه الموقف الفني للنص، وقد نجح في استخدام هذا الشكل المدور في الجزء الخاص بالسيناريو الشعري، وأيضا عندما أورد نداءات حرس الحدود التي جاءت على شكل جمل سريعة متتالية محذرة.

وفي النهاية نعتقد أنه من نافلة القول التأكيد على التزام الشاعر بقضايا وطنه وأرضه وشعبه وقضيته المصيرية، وفي ذلك يقول د. عبد القادر القط: "يواجه الشاعر الملتزم بقضية مصيرية كبرى موقفا دقيقا يقتضيه أن يحقق توازنا معقولا بين ما تتطلبه مواقف هذه القضية من حرارة في القول وحماسة في التعبير ونبرة عالية في الإيقاع، وما يتطلبه الفن من عمق واعتماد على ما للألفاظ والصور الشعرية من ظلال وقدرة على الإيحاء"[٤]، ثم يضيف "ومحمود درويش - وطائفة من رفاقه في الأرض المحتلة - من الشعراء الذين واجهوا هذا الموقف الدقيق في أكثر صوره تعقيدا وعسرا، وقد أحس منذ البداية بطبيعة هذا الموقف، وحاول أن يقيم ذلك التوازن بين الالتزام والفن"[٥].

ـ يقول الشاعر العربي القديم:

نقل فؤادك حيث شئت من الـهوى

مـــا الحـــب الا للحبيــــب الأول

كم منزل في الأرض يألفه الفتـــى

وحنينـــه ابــــــدا لأول مـــــنزل

ـ في الأدب العربي الحديث ـ د. عبد القادر القط ـ ص٦ ـ ط١ ـ مكتبة الشباب.

ـ في الأدب الحديث والتراث العربي ـ د. انس داود ـ ص٣٥ ـ مكتبة عين شمس.

ـ د. عبد القادر القط ـ المرجع السابق ص٥.

ـ د. عبد القادر القط ـ المرجع السابق ص٦.

كتابة على ضوء بندقية

للشاعر محمود درويش



* الكآبة

شولميت انتظرت صاحبها في مدخل البار
من الناحية الأخرى يمر العاشقون،
ونجوم السينما يبتسمون
ألف إعلان يقول
نحن لن نخرج من خارطة الأجداد
لن نترك شبرا واحدا للاجئين

*

شولميت انكسرت في ساعة الحائط
عشرين دقيقة
وقفت ، وانتظرت صاحبها
في مدخل البار، وما جاء إليها

قال في مكتوبه أمس:

"لقد أحرزت ، يا شولا . وساما وإجازة
احجزي مقعدنا السابق في البار.
أنا عطشان ، يا شولا ، لكأس وشفة
قد تنازلت عن الموت الذي يورثني المجد
لكي أحبو كطفل فوق رمل الأرصفه
ولكي أرقص في البار" ..

من الناحية الأخرى ،
يمر الأصدقاء
عرفوا شولا على شاطئ عكا
قبل عامين ، وكانوا
يأكلون الذرة الصفراء ..
كانوا مسرعين
كعصافير المساء

شولميت انكسرت في ساعة الحائط خمسين دقيقة
وقفت ، وانتظرت صاحبها
شولميت استنشقت رائحة الخروب من بدلته
كان يأتي ، آخر الأسبوع كالطفل إليها
يتباهى بمدى الشوق الذي يحمله
قال لها: صحراء سيناء اضافت سببا

يجعله يسقط كالعصفور في بللور نهديها
وقال:
ليتني أمتد كالشمس وكالرمل على جسمك ،
نصفي قاتل والنصف مقتول ،
وزهر البرتقال
جيد في البيت والنزهة ، والعيد الذي
أطلبه
من فخذك الشائع في لحمي ..
مميت
في ميادين القتال !

*

وأحست كفه تفترس الخصر ،
فصاحت : لست في الجبهة
قال: مهنتي !
قالت له: لكنني صاحبتك
قال: من يحترف القتل هناك
يقتل الحب هنا
وارتمى في حضنها اللاهث موسيقى ،
وغنى لغيوم في أشجار أريحا ..
يا أريحا ! أنت في الحلم وفي اليقظة ،
ضدان ،ـــ
وفي الحلم وفي اليقظة حاربت هناك
وأنا بينهما مزقت توراتي

وعذبت المسيحا ..

يا أريحا ! أوقفي شمسك .. إنا قادمون

نوقف الريح على حد السكاكين ،

إذا شئنا ، وندعوك إلى مائدة القائد

إنا قادمون ..

*

وأحست يده تشرب كفيها .. وقال:

عندما كان الندى يغسل وجهين بعيدين

عن الضوء: أنا المقتول والقاتل

لكن الجريدة

وطقوس الاحتفال

تقتضي أن أسجن الكذبة في الصدر ،

وفي عينيك ، يا شولا ، وأن أمسح رشاشي

بمسحوق عقيدة !

أغمضي عينيك لن أقوى على رؤية

عشرين ضحية

فيهما ، تستيقظ الآن ، وقد كنت بعيدة

لم أفكر بك .. لم أخجل من الصمت الذي

يولد في ظل العيون العسلية

وأصول الحرب لن تسمح أن أعشق

إلا البندقية !

*

سألته شولميت:

ومتى نخرج من هذا الحصار ؟
قال ، والغيمة في حنجرته :
أي أنواع الحصار ؟
فأجابت : في صباح الغد تمضي ،
وأنا أشرح للجيران أن الوهلة الأولى
خداع للبصرْ ..
نحن لا ندفع هذا العرق الأحمر ..
هذا الدم لا ندفعه ،
من أجل أن يزداد هذا الوطن الضاري ..
حجر
قال : إن الوقت مجنون ،
ولم يلتئم الليلة جسمانا
دعيني ..
أذب الآن بجسم الكستنا والياسمين
أنت — يا سيدتي — فاكهتي الأولى
وناما ..
وبكى في فرح الجسمين ، في عيدهما
لون القمر

*

شولميت استسلمت للذكريات
كل رواد المقاهى والملاهي شبعوا رقصا
وفي الناحية الأخرى ، تدوخ الفتيات
بين أحضان الشباب المتعبين

وعلى لائحة الإعلان يحتد وزير الأمن:
لن نرجع شبرا واحدا للاجئين
والفدائيون جتثون منذ الآن
لن يخمش جندي .. ومن مات
على تربة هذا الوطن الغالي
له الرحمة والمجد .. ورايات الوطن !

*

شولميت اكتشفت أن أغاني الحرب
لا توصل صمت القلب والنجوى إلى
صاحبها
نحن في المذياع أبطال
وفي التابوت أطفال
وفي البيت صور ..
ــ ليتهم لم يكتبوا أسماءنا
في الصفحة الأولى ،
فلن يولد حي من خبر ..
ــ وعدوا موتك بالخلد ، بتمثال رخام
وعدوا موتك بالمجد ، ولكن رجال الجنرال
سوف ينسونك في كل زحام
وسينسوك في كل احتفال ..

*

شولميت اكتشفت أن أغاني الحرب
لا توصل صمت القلب والنجوى إلى صاحبها

فجأة، عادت بها الذكرى
إلى لذتها الأولى، إلى دنيا غريبة
صدقت ما قال محمود لها قبل سنين
ــ كان محمود صديقا طيب القلب ،
خجولا كان ، لا يطلب منها
غير أن تفهم أن اللاجئين
أمة تشعر بالبرد ،
وبالشوق إلى أرض سليبة
وحبيبا صار فيما بعد ،
لكن الشبابيك التي يفتحها
في آخر الليل .. رهيبة
كان لا يغضبها ، لكنه كان يقول
كلمات توقع المنطق في الفخ
إذا سرت إلى آخرها
ضقت ذرعا بالأساطير التي تعبدها
وتمزقت ، حياء ، من نواطير الحقول
صدقت ما قال محمود لها قبل سنين
عندما عانقها ، في المرة الأولى بكت
من لذة الحب ، ومن جيرانها
كل قومياتنا قشرة موز
فكرت يوما على ساعده
وأتى سيمون يحميها من الحب القديم
ومن الكفر بقوميتها

كان محمود سجينا يومها
كانت الرملة فردوسا له .. وكانت جحيم
كانت الرقصة تغريها بأن تهلك في الإيقاع
أن تنعس ، فيما بعد ، في صدر رحيم
سكر الإيقاع ، كانت وحدها في البار
لا يعرفها إلا الندم
وأتى سيمون يدعوها إلى الرقص
فلبَّت
كان جنديا وسيم
كان يحميها من الوحدة في البار
ويحميها من الحب القديم
ومن الكفر بقوميتها ..

*

شولميت انتظرت صاحبها في مدخل البار القديم
شولميت انكسرت في ساعة الحائط ساعات
وضاعت في شريط الأزمنة
شولميت انتظرت سيمون — لا بأس إذن
فليأتِ محمود .. أنا أنتظر الليلة عشرين سنة
كل أزهارك كانت دعوة للانتظار
ويداك الآن تلتفان حولي
مثل نهرين من الحنطة والشوك
وعيناك حصار
وأنا أمتد من مدخل هذا البار

حتى علم الدولة . حقلا من شفاه دموية :
أين سيمون ومحمود ؟

*

ومن الناحية الأخرى
زهور حجرية
ويمر الحارس الليلي ،
والإسفلت ليل آخر
يشرب أضواء المصابيح
ولا تلمع إلا بندقية ..

"كتابة على ضوء بندقية" إحدى قصائد شاعر الأرض المحتلة "محمود درويش" وقعت في عشر صفحات ضمن ديوان "حبيبتي تنهض من نومها" الذي أرخ له الشاعر بعام ١٩٧٠ "الأعمال الشعرية الكاملة".

وقد جاءت القصيدة عبارة عن قصة شعرية قصيرة تحفل بكل ما يحمله مصطلح "القصة القصيرة" المعاصرة من عناصر، فنحن نجد أن بالقصيدة ثلاث شخصيات: شولميت (الشخصية الرئيسية) وهي فتاة يهودية أو إسرائيلية. وسيمون الجندي الإسرائيلي وصاحب شولميت. ومحمود المناضل العربي، والذي ربما يكون الشاعر نفسه، هذا بالإضافة إلى الحوار الذي كثيرا ما يكون استرجاعا من جانب شولميت عن طريق (الفلاش باك)، كما تحتوي القصة / القصيدة على ما يسمى بتيار الشعور أو تيار الوعي وأيضا المونولوج، إضافة إلى الحدث الرئيس الذي هو انتظار الفتاة الإسرائيلية لصاحبها في مدخل البار (المكان)، أما الزمان فهو لم يحدد تحديدا قاطعا، وإن كان يفهم من خلال النص أنه زمن إحتلال إسرائيل لفلسطين. أو للأراضي المحتلة. الذي لم يزل مستمرا.

إننا من خلال النص سنكتشف تلك القيم الفاشية التي يحاول أن يبثها العدو في نفوس جنوده وأفراد قواته المسلحة من جهة، وتلك التي يحاول أن يبثها في نفوس الشعب اليهودي من جهة أخرى، وفي المقابل نكتشف. ومن خلال النص أيضا. المنطق الذي يتعامل به العدو من أجل تحقيق أطماعه الإمبريالية، وكيفية شرح محمود. كإنسان عربي. لقضيته داخل الأرض المحتلة.

يبدأ النص بالتركيز على انتظار شولميت (أو شولا عند التدليل) لصاحبها:

شولميت انتظرت صاحبها في مدخل البار.

من الناحية الأخرى يمر العاشقان

ونجوم السينما يبتسمون

وعلى الفور يضعنا الشاعر محمود درويش أمام القضية الكبرى، أمام الأحلام التوسعية لإسرائيل، يضعنا في بؤرة الاحداث. ليست أحداث النص. ولكن أحداث الأرض المحتلة:

. ألف إعلان يقول:

نحن لن نخرج من خارطة الأجداد

لن نترك شبرا واحدا للاجئين

وبعد هذه اللمحة السريعة التي سيعود الشاعر لتكرارها. مرة أخرى وبصورة خاطفة أيضا. والتي هي قمة الحدث الرئيس، وسر كتابة القصيدة / القصة، يعود ليركز كاميرته مرة أخرى على شولميت الشخصية الرئيسية في النص:

شولميت انكسرت في ساعة الحائط،

عشرين دقيقة.

وقفت، وانتظرت صاحبها

في مدخل البار وما جاء إليها

ويتضح من خلال النص أن شولميت فتاة إسرائيلية لا يهمها في العالم كله إلا الحب، والحب عندها هو اللذة، هو التعامل الحسي مع الموجودات والأشخاص في المقام الأول، أما صاحبها (سيمون) فهو أيضا لا يهتم إلا بالجسد وملذاته، وبجسد شولميت على وجه التحديد. أما محمود الذي يمثل الجانب العربي .. فهو كما جاء بالنص:

كان محمود صديقا

طيب القلب

خجولا كان، لا يطلب منها
غير أن تفهم أن اللاجئين
أمة تشعر بالبرد،
وبالشوق إلى أرض سليبة،
وحبيبا صار فيما بعد
لكن الشبابيك التي يفتحها
في آخر الليل .. رهيبة

لم تزل شولميت أو (شولا) في انتظار صاحبها الذي أرسل لها بالأمس يقول:

لقد أحرزت، يا شولا، وساما وإجازة.
احجزي مقعدنا السابق في البار
أنا عطشان يا شولا لكأس وشفه
قد تنازلت عن الموت
الذي يورثني المجد
لكي أحبو كطفل فوق رمل الأرصفة
ولكي أرقص في البار

ولكنه على الرغم من هذه الرسالة لم يأت بعد، والأصدقاء يمرون من الناحية الأخرى من البار ويتركونها نهب القلق والتوتر:

من الناحية الأخرى
يمر الأصدقاء
عرفوا شولا على شاطئ عكا
قبل عامين، وكانوا
يأكلون الذرة الصفراء

كانوا مسرعين

كعصافير المساء

وتبدأ شمولا استرجاع ذكرياتها مع سيمون:

كان يأتي، آخر الأسبوع كالطفل إليها

يتباهى بمدى الشوق الذي يحمله

تسترجع وتستعيد أحاديثه إليها:

قال لها: صحراء سيناء

أضافت سببا

يجعله يستط كالعصفور

في بللور نهديها

وقال:

ليتني أمتد كالشمس

وكالرمل على جسدك

نصفي قاتل

والنصف مقتول

ونلاحظ أن سيمون في لحظات تعبيره عن شوقه وحبه لم يجد خيرا من تشبيه نفسه بالقاتل والمقتول.

وتسترسل شولميت في استرجاعاتها وذكرياتها المفرطة في حسيتها عن طريق هذا الحوار:

وأحست كفه تفترس الخصر

ونلاحظ أن الفعل (تفترس) يتواءم مع القتل (نصفي قاتل، والنصف مقتول) وأيضا يتواءم مع تشبيهه لجسمها بأنه (مميت في ميادين القتال)، ويتواءم أيضا مع شخصية شولميت نفسها:

وأحست كفه يفترس الخصر

فصاحت: لست في الجبهة

قال: مهنتي !

قالت له: لكنني صاحبتك

قال: من يحترف القتل هناك يقتل الحب هنا

إن هذا الحوار السريع والمكثف بدأ يكشف لنا عن شخصية سيمون الإسرائيلي، فهو محترف للقتل وأنه لا يقاتل دفاعا عن مبدأ ثابت في ذهنه أو عقيدة يؤمن بها، وأن الحب عنده ما هو إلا عملية قرصنة (من يحترف القتل هناك، يقتل الحب هنا).

إن شولميت في لحظات تذكرها واسترجاعاتها تبث لنا تلك الأغنية التي يحلو لسيمون ترديدها كافرا بكل شيء حوله إلا طاعة أوامر القائد:

وغني لغيوم فوق أشجار أريحا

يا أريحا ! أنت في الحلم وفي اليقظة ضدان

وفي الحلم وفي اليقظة

حاربت هناك

وأنا بينهما مزقت توراتي

وعذبت المسيحا

يا أريحا ! أوقفي شمسك

إنا قادمون

نوقف الريح على حد السكاكين

إذا شئنا، وندعوك إلى

مائدة القائد

ولم تزل شولميت تعيش لحظات الانتظار ولحظات الاعتراف:

وأحست يده تشرب كفيها

وقال عندما

كان الندى يغسل وجهين

بعيدين عن الضوء

أنا القاتل والمقتول

(وهنا يوجد اعتراف ضمني بإذاعة الأوامر طاعة عمياء من ناحية، ومن ناحية أخرى الإحساس بوجود نشاط فدائي مضاد داخل الأرض المحتلة):

أنا القاتل والمقتول

لكن الجريدة

وطقوس الاحتفال

تقضي أن أسجن الكذبة

في الصدر،

وفي عينيك يا شولا

وأن أمسح رشاشي

بمسحوق عقيدة:

أغمض عينيك لن أقوى على رؤية

عشرين ضحية

فيهما، تستيقظ الآن،

وقد كنت بعيدة

ويقوى الشعور بالذنب. بعض الشيء. من خلال الاسترسال في عملية الاعتراف، ولكن هيهات للسلطات هناك أن تعترف بمثل هذا التمرد:

لم أفكر بك .. لم أخجل من

الصمت الذي

يولد في ظل العيون العسلية

وأصول الحرب لن تسمح أن أعشق

إلا بندقية

إن مزيدا من الحوار (الذي تسترجعه شولميت في لحظات الانتظار) يكشف عن مزيد من الاعترافات التي يصعب قولها أو شرحها في الأوقات العادية:

سألته شولميت:

ومتى تخرج من هذا الحصار؟

قال والغيمة في حنجرته:

(أي حبس البكاء والزفير وابتلع ريقه بصعوبة)

أي أنواع الحصار؟

وتجيب شولميت:

نحن لا ندفع هذا العرق الأحمر

هذا الدم لا ندفعه،

من أجل أن يزداد هذا الوطن الضاري ..

حجر

في حين أن وزير الأمن يصرخ محتدا:

لن نرجع شبرا واحد للاجئين

والفدائيون مجتثون منذ الآن

لن يخمش جندي، ومن مات

على تربة هذا الوطن الغالي

له الرحمة والمجد ..

ورايات الوطن !.

بينما الصورة الأخرى (أو البعد الثالث) يقول:

كل رواد المقاهي والملاهي

شبعوا رقصا

وفي الناحية الأخرى

تدوخ الفتيات

بين أحضان الشباب المتعبين

وعلى لائحة الإعلان يحتد

وزير الأمن:

لن نرجع شبرا واحد للاجئين

أمامنا الآن ثلاثة أبعاد لصورة المحتل. ينجح الشاعر محمود درويش. في نقلها إلينا في سهولة ويسر.

- البعد الأول: صورة الشباب اللاهي العابث.

- البعد الثاني: الاعترافات الضمنية والشعور بالذنب من جراء ما يحدث في ساحة القتال، إلى جانب نغمة السخرية والتهكم التي تسود بعض المقاطع.

- البعد الثالث: تصريح السلطات المتمثلة في هذا المقطع بصرخات وزير الأمن، ثم بأغاني الحرب.

ولكن شولميت تكتشف أن أغاني الحرب لا توصل صمت القلب والنجوى إلى صاحبها، إنها لا تعيش الحرب والقتال، وكل ما يعنيها هو إرضاء نزواتها وتعلقها بذراع شاب يدوخها في حلبة الرقص ويحميها من الوحدة في البار.

إنها في هذه اللحظات لا تفكر إلا في نفسها، وفي تأخر صاحبها الذي سيشبعها رقصا وجنسا، وهنا يعتمل في داخلها تيار الشعور فنجدها تقول:

نحن في المذياع أبطال

وفي التابوت أطفال

وفي البيت صور

ليتهم لم يكتبوا أسماءنا

في الصفحة الأولى

فلن يولد حي من خبر

ثم تتمثل صورة صاحبها أمامها وتقول في نوع من التهكم والسخرية:

وعدوا موتك بالخلد،

بتمثال رخام

وعدوا موتك بالمجد،

ولكن رجال الجنرال

سوف ينسونك في كل زحام

وسينسونك في كل احتفال

إن تيار الشعور لدى شولميت جاء قويا وفاضحا للحقيقة، جاء في لحظات التعري من كل حشو للمخ ومن كل أبواق الداعية والإعلام وصرخات المسئولين، جاء ليكشف حقيقة المجد المزعوم والنصر المشئوم، إن صاحبها سيمون سيموت مثل "كلب في فلاه"، فهل أدى ذلك التيار الذي مر بها إلى تطور شخصيتها وإلى تبصرها بالحقائق وإلى تصديق محمود ؟:

فجأة عادت بها الذكرى

إلى لذتها الأولى، إلى دنيا غريبة

صدقت ما قال محمود لها قبل سنين

.كان محمود صديقا طيب القلب

خجولا كان، لا يطلب منها

غير أن تفهم أن اللاجئين

أمة تشعر بالبرد

وبالشوق إلى أرض سليبة

وحبيبا صار فيما بعد

لكن الشبابيك التي يفتحها

في آخر الليل .. رهيبة

كان لا يغضبها، لكنه كان يقول:

كلمات توقع المنطق في الفخ

إذا سرت على آخرها

ضقت ذرعا بالأساطير التي تعبدها

وتمزقت، حياء، من نواطير الحقول

ولم تكن هذه الكلمات التي توقع المنطق في الفخ سوى صدق محمود في شرحه لقضيته العادلة.

إنها عرفت الحب الحقيقي على يد محمود، إنها تتذكر الآن:

عندما عانقها في المرة الأولى بكت

من لذة الحب، ومن جيرانها

وعرفت ساعتها أن قوميتها قشرة موز (وما أجمل التشبيه هنا)

كل قومياتنا قشرة موز

إن محمود يجعلها (تفكر) وللتفكير دلالته الخطيرة هنا، فبينما سيمون يمنحها اللذة السريعة التي لا تلبث أن تنطفئ ويغادرها إلى القتل والقتال، وبينما سيمون يقول لها:

إن الوقت مجنون

ولم يلتئم الليلة جسمانا

دعيني ..

أذب الآن بجسم الكستنا والياسمين

أنت - يا سيدتي -

فاكهتي الأولى

وناما ..

بينما سيمون يفعل معها كل هذا، ولا يتعامل معها إلا كجسد كستنائي فقط، يأتي محمود ليتعامل مع فكرها وعقلها ومن هنا يأتي احترامها له:

فكرت يوما على ساعده

كل قومياتنا قشرة موز

ولكن هل سيتركها سيمون (رمز العقيدة المشوهة، وأداة من أدوات القتل والتخريب والدوار) لهذا الحب النقي ..

أتى سيمون يحميها من الحب القديم

ومن الكفر بقوميتها

كان محمود سجينا يومها

وطبيعي أن يودع محمود في السجن، ومن الطبيعي أن تنسى شولميت أو تتنكر لما حاول محمود أن يوضحه لها، وإلا فسوف يكون مصيرها السجن هي الأخرى:

وأتى سيمون يدعوها إلى الرقص

فلبت

كان جنديا وسيم

كان يحميها من الوحدة

في البار

ويحميها من الحب القديم

ومن الكفر بقوميتها

كل هذا تتذكره شولميت، وهي منكسرة في ساعة الحائط، وهي في انتظار صاحبها في مدخل البار ولكنه لا يأتي .. إذن فليأت محمود .. ؟

شولميت انتظرت صاحبها في مدخل

البار القديم

شولميت انكسرت في ساعة الحائط

ساعات

وضاعت في شريط الأزمنة

شولميت انتظرت سيمون - لا بأس

إذن

فليأت محمود .. أنا انتظر الليلة

عشرين سنة

ولكن محمود قد عرف عن شولميت طبيعتها وتنكرها له.

لقد خسرت شولميت محمود وسيمون، فهي تأكدت الآن أن سيمون لن يأتي، ويتولد لديها هذا المونولوج الذي تهديه لسيمون:

كل أزهارك كانت دعوة للانتظار

ويداك الآن تلتفان حولي

مثل نهدين من الحنطة والشوك

وعيناك حصار

وأنا أمتد من مدخل هذا الباب

حتى علم الدولة، حقلا من

شفاه دموية

لقد بدأ شيء من الوعي يعود إليها مرة أخرى عند قولها: (حتى علم الدولة حقلا من شفاه دموية) إنها بدأت تفكر مرة أخرى، بدأت تفكر في (اليدين / الحنطة والشوك، والعينين / الحصار).

وينسدل الستار عن النص:

من الناحية الأخرى

زهور حجرية

ويمر الحارس الليلي

والأسفلت ليل آخر

يشرب أضواء المصابيح

ولا تلمع إلا بندقية ..

ولعل شولميت قد أبصرت لمعان البندقية وأدركت ماذا يعني اللمعان بالنسبة لمحمود مرة وبالنسبة لسيمون أخرى، ولعلها تتذكر في النهاية قول صاحبها:

وأصول الحرب لن تسمح أن أعشق إلا بندقية

وأقوال محمود أو أقوالها هي عنه:

كان محمود صديقا طيب القلب

خجولا كان، لا يطلب منها

غير أن تفهم أن اللاجئين

أمة تشعر بالبرد

وبالشوق إلى أرض سليبة

أضواء على

الوصايا العشر لأمل دنقل



.. فنظر "كليب" حواليه وتحسر. وذرف دمعة وتعبَّر، ورأى عبداً واقفاً فقال له: أريد منك يا عبد الخير، قبل أن تسلبني، أن تسحبني إلى هذه البلاطة القريبة من هذا الغدير، لأكتب وصيتي إلى أخي الأمير سالم الزير، فأوصيه بأولادي ،فلذة كبدي ..

فسحبه العبد إلى قرب البلاطة، والرمح غارس في ظهره، والدم يقطر من جنبه .. فغمس "كليب" إصبعه في الدم، وخطَّ على البلاطة وأنشأ يقول ..

(١)

لا تصالحْ !

.. ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك،

ثم أثبت جوهرتين مكانهما ..

هل ترى ..؟

هل أشياء لا تشترى ..:

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك ،

حسُّكما ــ فجأةً ــ بالرجولة،

هذا الحياء الذي يكبت الشوق .. حين تعانقهُ،

الصمتُ ــ مبتسمين ــ لتأنيب أمكما ..

وكأنكما

ما تزالان طفلين !
تلك الطمأنينة الأبدية بينكما:
أنّ سيفانِ سيفك ..
صوتان صوتك
أنك إن متّ:
للبيت ربٌّ
وللطفل أبْ
هل يصير دمي — بين عينيك — ماء ؟
أتنسى ردائي الملطَّخَ ..
تلبس — فوق دمائي — ثيابا مطرَّزَةً بالقصب ؟
إنها الحربُ !
قد تثقل القلبَ ..
لكن خلفك عار العرب
لا تصالحْ ..
ولا تتوخَّ الهرب !

(٢)

لا تصالح على الدم .. حتى بدم !
لا تصالح ! ولو قيل رأس برأسٍ
أكلُّ الرؤوس سواءٌ ؟
أقلب الغريب كقلب أخيك ؟!
أعيناه عينا أخيك ؟!
وهل تتساوى يدٌ .. سيفها كان لك
بيدٍ سيفها أثكلك ؟

سيقولون :

جئناك كي تحقن الدم ..

جئناك . كن ــ يا أمير ــ الحكم

سيقولون :

ها نحن أبناء عم.

قل لهم : إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك

واغرسِ السيف في جبهة الصحراء

إلى أن يجيب العدم

إنني كنت لك

فارسا ،

وأخًا ،

وأبا ،

وملِك !

(٣)

لا تصالح ..

ولو حرمتك الرقاد

صرخاتُ الندامة

وتذكَّر ..

(إذا لان قلبك للنسوة اللابسات السواد ولأطفالهن الذين تخاصمهم الابتسامة)

أن بنت أخيك "اليمامة"

زهرة تتسربل ــ في سنوات الصبا ــ

بثياب الحداد

كنتَ ، إن عدت :
تعدو على درَجِ القصر ،
تمسك ساقيّ عند نزولي ..
فأرفعها ــ وهي ضاحكةٌ ــ
فوق ظهر الجواد
ها هي الآن .. صامتةٌ
حرمتها يدُ الغدر :
من كلمات أبيها ،
ارتداءِ الثياب الجديدة
من أن يكون لها ــ ذات يوم ــ أخٌ !
من أبٍ يتبسَّم في عرسها ..
وتعود إليه إذا الزوجُ أغضبها ..
وإذا زارها .. يتسابق أحفادُه نحو أحضانه،
لينالوا الهدايا ..
ويلهوا بلحيته (وهو مستسلمٌ)
ويشدُّوا العمامة ..
لا تصالح !
فما ذنب تلك اليمامة
لترى العشّ محترقا .. فجأة ،
وهي تجلس فوق الرماد ؟!

(٤)

لا تصالح
ولو توجوك بتاج الإمارة

كيف تخطو على جثة ابن أبيك ..؟
وكيف تصير المليك ..
على أوجه البهجة المستعارة ؟
كيف تنظر في يد من صافحوك ..
فلا تبصر الدم ..
في كل كف ؟
إن سهما أتاني من الخلف ..
سوف يجيئك من ألف خلف
فالدم – الآن – صار وساما وشارة
لا تصالح ،
ولو توّجوك بتاج الإمارة
إن عرشَك : سيفٌ
وسيفك : زيفٌ
إذا لم تزنْ – بذؤابته – لحظاتِ الشرف
واستطبت – الترف

(٥)

لا تصالح
ولو قال من مال عند الصدامْ
" .. ما بنا طاقة لامتشاق الحسام .."
عندما يملأ الحق قلبك :
تندلع النار إن تتنفّسْ
ولسانُ الخيانة يخرس
لا تصالح

ولو قيل ما قيل من كلمات السلام
كيف تستنشق الرئتان النسيم المدنس ؟
كيف تنظر في عيني امرأة ..
أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها ؟
كيف تصبح فارسها في الغرام ؟
كيف ترجو غدا .. لوليد ينام
— كيف تحلم أو تتغنى بمستقبلٍ لغلام
وهو يكبر — بين يديك — بقلب مُنكَّس ؟
لا تصالح
ولا تقتسم مع من قتلوك الطعام
وأرو قلبك بالدم ..
وارو التراب المقدَّس ..
وارو أسلافك الراقدين ..
إلى أن تردَّ عليك العظام !

(٦)

لا تصالح
ولو ناشدتك القبيلة
باسم حزن "الجليلة"
أن تسوق الدهاء
وتبدي — لمن قصدوك — القبول
سيقولون :

ها أنت تطلب ثأرا يطول
فخذ — الآن — ما تستطيع

قليلا من الحق ..
في هذه السنوات القليلة
إنه ليس ثأرك وحدك ،
لكنه ثأر جيل فجيل
وغدا ..
سوف يولد من يلبس الدرع كاملة ،
يوقد النار شاملة ،
يطلب الثأر ،
يستولد الحق ،
من أضلع المستحيل

لا تصالح
ولو قيل إن التصالح حيلة
إنه الثأر
تبهت شعلته في الضلوع ..
إذا ما توالت عليها الفصول ..
ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمس)
فوق الجباه الذليلة !

(٧)

لا تصالح ، ولو حذرتك النجوم
ورمى لك كهانها بالنبأ ..
كنت أغفر لو أنني مت ..

ما بين خيط الصواب وخيط الخطأ .

لم أكن غازيا ،

لم أكن أتسلل قرب مضاربهم

أو أحوم وراء التخوم

لم أمد يدا لثمار الكروم

أرضَ بستانهم لم أطأ

لم يصح قاتلي بي: "انتبه" !

كان يمشي معي ..

ثم صافحني ..

ثم سار قليلا

ولكنه في الغصون اختبأ !

فجأةً :

ثقبتني قشعريرة بين ضعلين ..

واهتزّ قلبي ــ كفقاعة ــ وانفثأ !

وتحاملتُ ، حتى احتملت على ساعديّ

فرأيتُ : ابن عمي الزنيم

واقفا يتشفَّى بوجه لئيم

لم يكن في يدي حربةٌ

أو سلاح قديم ،

لم يكن غير غيظي الذي يتشكّى الظمأ

(٨)

لا تصالحْ ..

إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة :

النجوم .. لميقاتها
والطيور .. لأصواتها
والرمال .. لذراتها
والقتيل لطفلته الناظرة
كل شيء تحطم في لحظة عابرة :
الصبا ــ بهجة الأهل ــ صوت الحصان ــ التعرف بـالضيف
ــ همهمة القلب حين يرى برعما في الحديقة يذوي ــ
الصلاة لكي ينزل المطر الموسمي ــ مراوغة القلب حين
يرى طائر الموت وهو يرفرف فوق المبارزة الكاسرة
كل شيء تحطم في نزوة فاجرة
والذي اغتالني : ليس ربا
ليقتلني بمشيئته
ليس أنبل مني .. ليقتلني بسكينته
ليس أمهر مني .. ليقتلني باستدارته الماكرة

لا تصالح
فما الصلح إلا معاهدة بين ندين ..
(في شرف القلب)
لا تنتقص
والذي اغتالني محض لص
سرق الأرض من بين عيني
والصمت يطلق ضحكته الساخرة !
(٩)

لا تصالح
ولو وقفت ضد سيفك كلُ الشيوخ
والرجال التي ملأتها الشروخ
هؤلاء الذين يحبون طعم الثريد
وامتطاء العبيد
هؤلاء الذين تدلت عمائمهم فوق أعينهم ،
وسيوفهم العربية ، قد نسيتْ سنوات الشموخ
لا تصالح
فليس سوى أن تريد
أنت فارسُ هذا الزمان الوحيد
وسواك .. المسوخ !

(١٠)

لا تصالحْ
لا تصالحْ

نوفمبر "تشرين الثاني" ١٩٧٦

من أحدث الدواوين التي ظهرت قبيل ظهور الطبعة الكاملة لأعمال الشاعر الراحل أمل دنقل، ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" الذي قامت بطبعه مكتبة المستقبل العربي للنشر والتوزيع بالقاهرة والذي ضم بين دفتيه قصيدتين فقط هما مقتل كليب "الوصايا العشر" التي اشتهرت بـ (لا تصالح) ومراثي اليمامة.

وقد اكتسبت قصيدة مقتل كليب أو "لا تصالح" المكتوبة في نوفمبر "تشرين الثاني ١٩٧٦" شهرتها قبل اتفاقيات كامب ديفيد وبعدها، وعلى وجه التحديد بعد توقيع اتفاقيات فض الاشتباك بعد حرب العاشر من رمضان ـ السادس من أكتوبر ١٩٧٣ ـ المجيدة.

لذا فإننا نرى أن الفعل "لا تصالح" تكرر عشرين مرة في المقاطع العشرة أو الوصايا العشر لهذه القصيدة.

تكرر هذا الفعل مرتين في كل وصية، عدا الوصية الخامسة التي تكرر فيها ثلاث، لذا فإننا نراه يجيء مرة واحدة في الوصية السابعة في أول سطر فقط، بينما احتوت الوصية العاشرة أو الأخيرة على هذا الفعل فقط مكررا مرتين.

وكأن الشاعر مع نهاية القصيدة يريد أن يؤكد تأكيدا نهائيا على هذا الفعل الذي كان محور القصيدة منذ أول حروفها وحتى نهايتها.

والمتأمل لتكرار هذا الفعل المسبوق ب "لا" الناهية سيكتشف أن الشاعر استخدمه بكل أبعاد أو طاقات فعل الأمر الموجود في لغتنا العربية، فهو يستخدمه مرة بغرض التوسل، ومرة بغرض الأمر الفعلي أو الحقيقي، ومرة

بغرض الرجاء أو النصح، ومرة تحس أن الشاعر مجرد طفل صغير يتوسل لأخيه الكبير أو لأبيه، أو يستعطفه كي لا يقدم على هذا الأمر الجلل وهو الصلح مع العدو، ومرة تحس أنه هو الكبير والمدرك للأمور كلها، أو هو الراوي العليم الذي لديه حاسة الرؤية المستقبلية، لذا فإنه يملك الأمر والنهي في قوله "لا تصالح"، ومرة تحس أنه ند لمن يأمره وبأنه يتساوى معه في الرتبة أو في المقام لذا فإنه يقدم الرأي الواثق، ومرة تحس أنه رجل عجوز خبر العراك وخبر النفوس البشرية لذا فإنه يقدم نصيحته للطرف الآخر بأن لا يصالح.

والشاعر في استخدامه في كل مرة لهذا الفعل "لا تصالح" يأتي بمبررات عدم الصلح حتى تكون مسألة الإقناع أكثر إفادة وأكثر تأثيرا على الطرف الآخر.

-١-

في المقطع الأول أو في الوصية الأولى يأتي الشاعر بصورة منطقية يقبلها كلُ إنسان عاقل، هذه الصورة عبارة عن معادلة رياضية طرفها الأول يقول:

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما .. ..

وطرفها الثاني يقول: هل ترى ؟؟؟؟

وهو لا يذكر لنا النتيجة المترتبة على هذه المعادلة أو إجابة هذا السؤال. ولكننا نعرفها من خلال خبرتنا بالحياة، ومن خلال تعاملنا مع البشر ومع الأحياء، تلك النتيجة - أو الإجابة - التي ستكون بالنفي قطعا. لأن الجوهرة التي ستثبت مكان العين لن تعطينا الرؤية على الإطلاق رغم قيمتها المادية الكبيرة.

إنه بهذه المعادلة التي ترك لنا مهمة استخراج نتيجتها، يضع الطرف الآخر الذي يقول له "لا تصالح" أمام حالة منطقية عقلانية بحتة لعله يعي ما سوف يترتب من آثار على هذا الصلح.

وكأن الشاعر يعرف أن الطرف الآخر لن يستجيب له أو لن يعي نتيجة المعادلة أو إجابة السؤال الذي طرحه على هيئة معادلة، لذا فإنه يلجأ إلى وسيلة أخرى للتأثير وهي الرجوع إلى الوراء (فلاش باك) حيث الذكريات، إنه يذكّر الطرف الآخر بأيام الطفولة.

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك

حسكما - فجأة - بالرجولة،

هذا الحياء الذي يكبت الشوق .. حين تعانقه

الصمت .. مبتسمين - لتأنيب أمكما ..

وكأنكما

ما تزالان طفلين !

لعل هذا الطرف يتذكر أحلى أيام العمر، أيام الطفولة والصدق، لعله يتذكر ويتراجع عن قراره الذي اتخذه بشأن الصلح مع العدو، وحينما يحس أيضا أن ليست هناك استجابة، يلجأ إلى استخدام طريقة أخرى للتأثير، وهي طريقة ربما تكون أيضا عقلانية، ولكنها تمس وترا من نوع آخر، وهي الاستهانة بهذا الطرف الذي يعتقد أنه وصي على الأبناء:

إنك إن مت :

للبيت رب

وللطفل أب

ثم يلجأ لوسيلة أخرى، هي استثارة النخوة العربية عن طريق استخدام همزة السؤال "أتنسى".

ثم ينهي الشاعر هذه الوصية الأولى بسطور أشبه ما تكون بالتحذير لهذا الطرف أو لهذا (الآخر) الذي لا يريد أن ينصت إليه رغم كل التوسلات، ورغم كل الأساليب التي لجأ إليها في السطور السابقة بهدف التأثير:

إنها الحرب !

قد تثقل القلب .. ..

لكن خلفك عار العرب

لا تصالح .. ..

ولا تتوخ الهرب !

ويتضح منذ البداية أن الشاعر يستخدم تفعيلة بحر المتدارك "فاعلن" الخماسية، وأحيانا يستخدم مخبونها فعلن (بتحريك العين) وهي التفعيلة التي أكثر الشاعر من استخدامها في مراحله الشعرية الأخيرة، وديوانه أوراق الغرفة (٨) خير شاهد على ذلك.

-٢-

المقطع الثاني أو الوصية الثانية، وقعت في عشرين سطرا استخدم فيها الشاعر الفعل "لا تصالح" كما ذكرنا من قبل مرتين في السطرين الأول والثاني فقط:

لا تصالح على الدم .. حتى بدم !

لا تصالح ولو قيل رأس برأس،

وهنا يلجأ الشاعر إلى صيغة السؤال، تلك الصيغة التي استخدمها أربع مرات تمثلت في السطور:

أقلب الغريب كقلب أخيك ؟؟!

أعيناه عينا أخيك ؟!؟

وهل تتساوى يد .. سيفها كان لك

بيد سيفها أثكلك ؟؟!

وصيغة السؤال هنا - أيضا - تفيد الاستنكار، خاصة أن ثلاثة أسئلة من الأسئلة الأربعة بدأت بالهمزة.

إن السؤال هنا يحمل في طياته إجابته، ويحس بأن مثل هذه الأسئلة السابقة تلقي بظلال من التوبيخ فضلا عن الاستنكار.

وإذا كان الشاعر في وصيته الأولى استخدم ذكريات الطفولة - عن طريق التركيز على الماضي كنوع من أنواع التأثير - فإنه في وصيته الثانية يستخدم الصيغة المستقبلية عن طريق تكرار "سيقولون" مرتين.

سيقولون:

جئناكَ كي تحقن الدم

جئناكْ .. كن - يا أمير - الحكم

سيقولون:

ها نحن أبناء عم

وهذا نوع جديد من التأثير، أي أنه يقول للآخر إنه أعلم منه بالعدو وبخباياه النفسية وبطواياه وبطرائقه في التعامل وبمنطقه في الإقناع، فلا يغرنك هذا كله، لأنه ما هو إلا أساليب وحيل مكشوفة ومعروفة ومفهومة.

وهنا يبرز فعلا أمر جديدان غير "لا تصالح" وهما: قل لهم - اغرس، في قوله:

قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك

واغرس السيف في جبهة الصحراء ..

إلى أن يجيبَ العدم

وبقدر ما تفيد أفعال الأمر في النصح والإرشاد، بقدر ما تدلنا على أن الشاعر كان أكثر حكمة وأكثر إدراكا وأكثر فهما لما يجري من حولنا ويتعلق بمصيرنا.

ومن الصور الشعرية البارزة جدا في هذا المقطع قول الشاعر:

واغرس السيفَ في جبهة الصحراء

إلى أن يجيبَ العدم

وهي من الصور الشعرية التي من الممكن أن يقال عنها إنها "مستحيلة" لأن العدم من المستحيل أن يجيب، ومن هنا يظل السيف مغروسا في جبهة الصحراء استعدادا للنزال والحرب التي ستظل إلى أن يجيب العدم.

واعتقد أن سر بروز هذه الصورة في هذا المقطع، أنه جاء مفرغا من أية صورة شعرية عدا هذه الصورة الجميلة المستحيلة.

-٣-

الوصية الثالثة وقعت في تسعة وعشرين سطرا رجع الشاعر خلالها مرتين إلى استدعاء صور وذكريات للطفولة ربما يستطيع التأثير بهذه الطريقة على الآخر، وذلك في قوله:

وتذكر .. ..
(إذا لان قلبك للنسوة اللابسات السواد ولأطفالهن
الذين تخاصمهم الابتسامة)
أن بنت أخيك "اليمامة"
زهرة تتسربل - في سنوات الصبا -
بثياب الحداد
كنت، إن عدت:
تعدو على درج القصر،
تمسك ساقي عند نزولي .. ..
فأرفعها - وهي ضاحكة - ..
فوق ظهر الجواد
ها هي الآن صامتة
حرمتها يد الغدر:
من كلمات أبيها،
ارتداء الثياب الجديدة
من أن يكون لها - ذات يوم - أخ
من أب يتبسم في عرسها
وتعود إليه إذا الزوج أغضبها

وإذا زارها .. يتسابق أحفاده نحو أحضانه ،

لينالوا الهدايا .. ..

ويلهوا بلحيته (وهو مستسلم)

ويشدّوا العمامة

ولأول مرة يستخدم الشاعر فعل الأمر (تذكر) صراحة في القصيدة والمعطوف على الفعل لا تصالح .. وهنا نلاحظ أن الشاعر يستخدم (إذا) التي تفيد عدم التأكد من وقوع هذا الأمر، وأنه ما زال في شك من أمر الآخر.

-٤-

في الوصية الرابعة يعود الشاعر مرة أخرى لاستخدام صيغة السؤال ثلاث مرات في قوله.

كيف تخطو على جثة ابن أبيك ؟

وكيف تصير المليك .. .. ..

على أوجه البهجة المستعارة ؟

كيف تنظر في يد من صافحوك .. ..

فلا تبصر الدم .. .. ..

في كل كف .. .. ؟

إن هذه الأسئلة تفيد الاستنكار وتؤكد على استحالة أن يحدث مثل هذا، وبمثل هذه الكيفية، التي جاء ذكرها في الأسئلة، لذا نرى الشاعر يبدأ أسئلته الثلاثة بـ "كيف".

في هذه الوصية يلاحظ كثرة استخدام القافية، وكثرة تنوعها:

-٥-

في الوصية الخامسة، يستخدم الشاعر "لا تصالح" ثلاث مرات في السطر الأول . السطر السابع . السطر السادس عشر، في حين أنه تكونت هذه الوصية من واحد وعشرين سطرا.

وهو يستخدم الصيغة (ولو قال - ولو قيل) مرتين في هذا المقطع في قوله:

لا تصالح

ولو قال من مال عند الصدام

".. ما بنا طاقة لامتشاق الحسام .."

لا تصالح

ولو قيل ما قيل من كلمات السلام

إن الغائب يصبح حاضرا في هذا الجزء من الوصية لأننا سنعرف - أو أننا نعرف بالفعل - من هو الذي يمكن أن يقول ما بنا طاقة لامتشاق الحسام، ومن الذي يداعبنا بكلمات عن السلام أو بكلمات من السلام.

ويلاحظ أن الشاعر يعود إلى استخدام صيغة التساؤل في هذه الوصية بالإضافة إلى صيغة الأمر، فعلى حين تجد أن الشاعر يستخدم التساؤل خمس مرات في قوله:

١. كيف تستنشق الرئتان النسيم المدنس ؟

٢. كيف تنظر في عيني امرأة أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها ؟

٣. كيف تصبح فارسها في الغرام ؟

٤. كيف ترجو غدا .. لوليد ينام ؟

٥. كيف تحلم أو تتغنى بمستقبل لغلام وهو يكبر بين يديك - بقلب منكس ؟

بالإضافة إلى ذلك، نجد أنه يستخدم الأمر في الكلمات لا تقتسم، ارو (تكررت ثلاث مرات) خلافا لأمر لا تصالح الذي تكرر ثلاث مرات أيضا، أي أن الشاعر استخدم صيغة الأمر سبع مرات في هذه الوصية.

وربما يكون هذا الجزء هو أكثر الأجزاء استخداما لصيغة التساؤل وفعل الأمر معا، إن التساؤلات السابقة التي تفيد الاستنكار والتعجب تفيد أيضا معرفة الشاعر لخصوصية الشخصية التي يخاطبها، بل ومعرفة الخصائص النفسية، وهنا يلاحظ على هذه التساؤلات:

إن الشاعر يستخدم الصيغة التي تبدأ بـ "كيف" التي ربما تفيد التعجب، ولكن طرحها خمس مرات على هذا النحو يدل على أن الشاعر يريد الوصول إلى الكيفية التي يفكر بها هذا الآخر الذي يخاطبه أو يوجه إليه التساؤلات. إنه يريد أن يتخطى الطريقة التي يفكر بها الآخر نظريا إلى الطريقة العملية. عن طريق تكرار هذه الصيغة التي بدأت بـ "كيف"، وربما أنه يستنكر على هذا الآخر أن يفعل مثل هذه الأفعال، فإنه بطريقة غير مباشرة يقول لنا إنه عرف أو يعرف خصائص شخصيته، بل إنه في التساؤل:

كيف تنظر في عيني امرأة

أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها ؟

يضع الآخر في مواجهة مع النفس، وتكون المواجهة عنيفة جدا أو أعنف ما يكون لأنه يطعنه في رجولته. ويطعنه فيما يتعارف عليه الرجل الشرقي من حمايته للضعيف وللمرأة، خاصة إذا كان هذا التساؤل على هذا النحو، إنه يأتي كصفعة قوية لعل الآخر يفيق من غفوته ويعمل بنصيحة الشاعر في قوله "لا تصالح" التي هي سر كتابة هذه الوصايا، أيضا يأتي التساؤل الثاني:

كيف تصبح فارسها في الغرام ؟؟؟

مؤكدا على هذا المعنى.

وإذا كان الشاعر قد لجأ إلى ما أسميناه بالصورة الشعرية المستحيلة في قوله:

واغرس السيف في جبهة الصحراء

إلى أن يجيب العدم

وذلك في الوصية الثانية، فإنه يلجأ مرة أخرى إلى مثل هذه الصورة الشعرية المستحيلة في هذه الوصية الخامسة في قوله - في نهايتها:

وارو قلبك بالدم .. ..

وارو التراب المقدس .. ..

وارو أسلافك الراقدين .. ..

إلى أن ترد عليك العظام !

وتكمن الاستحالة في هذه الصورة في السطر الأخير "إلى أن ترد عليك العظام"، وكما قلنا إنه من المستحيل أن يجيب العدم في الوصية الثانية، فأننا نؤكد أيضا على استحالة أن ترد العظام، ومن هنا يظل الآخر عاكفا على ارواء قلبه بالدم وعاكفا على ارواء التراب المقدس. من هذا الدم.، وعاكفا على ارواء الأسلاف الراقدين إلى أن ترد عليه العظام، أي إلى أن تحدث معجزة وترد العظام أو إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

-٦-

الوصية السادسة تتكون من خمسة وعشرين سطرا، وهنا نلاحظ أن الشاعر يلجأ إلى الحكمة في قوله:

إنه الثأر

تبهت شعلته في الضلوع .. ..

إذا ما توالت عليه الفصول

وتأتي الحكمة من نفس بيئة القصيدة، ومن نفس البناء المعماري والبناء النفسي الذي اعتمدت عليه القصيدة كلها.

ويلاحظ أيضا أن صيغ التساؤل التي تكررت في الوصايا السابقة تنعدم في هذه الوصية، وأن فعل الأمر الذي تعودنا على أن نراه في الوصايا السابقة ينخفض عدده ليصبح فعلا واحدا هو "خذ" في قوله:

فخذ. الآن. ما تستطيع

-٧-

أما في الوصية السابعة فإن الشاعر يستخدم الفعل "لا تصالح" مرة واحدة فقط في السطر الأول من الوصية، وهنا يلجأ مرة أخرى إلى أسلوب النصيحة في قوله:

لا تصالح، ولو حذرتك النجوم

ويلاحظ استخدامه لصورة من حياة الأقدمين في قراءاتهم للنجوم واستشارتهم للكهان، وهذه الوصية تتكون من ٢٣ سطرا، كما يلاحظ أيضا على هذه الوصية أنه وإن بدأت بالفعل لا تصالح، إلا أن عنصر الحكي أو القص واضح فيها:

لم يصح قاتلي بي: انتبه

كان يمشي معي

ثم صافحني

ثم سار قليلا

ولكنه في الغصون اختبأ

فجأة

ثقبتني قشعريرة بين ضلعين ..

واهتز قلبي كفقاعة - وانفثأ !

وتحاملت حتى احتملت على ساعدي

فرأيت: ابن عمي الزنيم

واقفا يتشفى بوجه لئيم

لم يكن في يدي حربة

أو سلاح قديم

لم يكن غير غيظي الذي يتشكى الظمأ

ويلاحظ في هذه الوصية أن الفعل الماضي نسبته قد ارتفعت كثيرا، لأن هذا الفعل يتناسب مع عملية الحكي أو القص أو السرد.

-٨-

الوصية الثامنة تتكون من ٢٣ سطرا، استخدم الشاعر فيها الفعل "لا تصالح" مرتين كعادته، كما أتى بكلمة "الصلح" مرة واحدة منفردة في قوله:

فما الصلح إلا معاهدة بين ندين

وهو في هذه الوصية ينصح الآخر بأن لا يصالح حتى تستقيم الأشياء وتستقر ويعود كل شيء إلى موضعه الطبيعي، ذلك أن كل شيء تحطم في لحظة عابرة، كل شيء تحطم في نزوة فاجرة:

لا تصالح

إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة

النجوم .. .. لميقاتها

والطيور .. .. لأصواتها

والرمال .. .. لذراتها

والقتيل لطفلته الناظرة

كل شيء تحطم في لحظة عابرة

إن الأشياء التي تحطمت في لحظة عابرة وفي نزوة فاجرة هي:

١. الصبا

٢. بهجة الأهلَ

٣. صوت الحصان

٤. التعرف بالضيف

٥. همهمة القلب حين يرى برعما في الحديقة يذوي

٦. الصلاة لكي ينزل المطر الموسمي

٧. مراوغة القلب حين يرى طائر الموت وهو يرفرف فوق المبارزة الكاسرة.

إنه عالم من الطفولة والبهجة والأصالة والكرم والحب والنقاء والطهر قد افتقدناه فكيف تأتي عملية المصالحة وكل هذه الأشياء غائبة عنا، إن الموجود حاليا في عالمنا هو نقيض هذه الأشياء الموجود هو (الشيخوخة ـ الحزن ـ الخديعة والمكر والقشور ـ الشح والتقتير ـ الكراهية والنجاسة ـ والبغضاء والشحناء ..).

كيف تأتي مسألة الصلح والطرف الآخر (العدو) الذي سأتصالح معه ليس أنبل وليس أمهر مني، بل أنه محض لص كيف يسرقني ويسلبني وأذهب إليه وأتفاوض معه من أجل الصلح.

لا تصالح

فما الصلح إلا معاهدة بين ندين ..

(في شرف القلب)

لا تنتقـــــص

والذي اغتالني محض لص

سرق الأرض من بين عيني

والصمت يطلق ضحكته الساخرة !

-٩-

تتكون الوصية التاسعة من ١١ سطرا استخدم الشاعر فيها الفعل "لا تصالح" مرتين في السطر الأول والسطر الثامن، وهنا يستخدم هذا الفعل بغرض التحذير:

لا تصالح

ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ

والرجال التي ملأتها الشروخ

إنه يحذره من أبناء قبيلته فربما يجد هذا التصالح هوى في نفوسهم، لذا فإن الشاعر يكشف له الحقيقة في هذه الوصية لأن مثل هؤلاء ما هم إلا رجال ملأتهم الشروخ، ويلاحظ استخدام أداة "التي" التي تعود على المؤنث، وقوله ملأتها، وليس ملأتهم.

هؤلاء الذين يحبون طعم الثريد

وامتطاء العبيد

هؤلاء الذين تدلت عمائمهم فوق أعينهم

وسيوفهم العربية قد نسيت سنوات الشموخ

إن الشاعر يلجأ إلى أسلوب جديد في هذه الوصية يعزف عليه، وهو أسلوب الترغيب والمدح فربما يستطيع عن هذا الطريق التأثير على الآخر، إنه يقول له:

لا تصالح

أنت فارس هذا الزمان الوحيد

وسواك .. .. .. المسوخ

إنها المرة الأولى التي يستخدم فيها الشاعر هذا الأسلوب في الإقناع والتأثير وربما يكون قد لجأ إليه لإحساسه بأنه استنفد كل وسائله من النصح والإرشاد والأمر والاستعطاف والرجاء والتوسل .. الخ، لذا فإنه يلجأ أخيراً إلى أسلوب المدح فربما يستطيع الوصول إلى منطقة نفسية لم يطرقها من قبل عن طريق المدح والثناء على غرار ما كان يفعل شعراؤنا الأقدمون.

-١٠-

أما في الوصية الأخيرة فإن الشاعر مع إسدال الستار على كل وصاياه لا يملك إلا أن يكرر الفعل "لا تصالح" مرتين:

لا تصالح

لا تصالح

ليؤكد على أهمية هذا الفعل المحوري الذي جاءت من أجله كل القصيدة، إنه لا يملك إلا ترديد لا تصالح مرتين بكل ما في هذا الفعل من طاقة وتأثير وإيحاء ومقدرة على الفعل سبق للشاعر أن نثرها في كل الوصايا السابقة، لذا فإنه لا يستطيع أن يقول في النهاية شيئاً أكثر من:

لا تصالح

لا تصالح

* الوثبة الفنية في قصيدة "لا تصالح":

يقول د. مصطفى سويف في مقال له بعنوان "النقد الأدبي ماذا يمكن أن يفيد في العلوم النفسية الحديثة". (مجلة فصول. المجلد الرابع. العدد الأول. أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر١٩٨٣): "لقد كشفت النتائج التي أمكن الوصول إليها من دراسة العمليات النفسية في إبداع الشعر عن أن الوحدة الأولية للقصيدة هي "الوثبة"، وهذا بناء مغاير للوحدة الفنية المعتادة التي هي البيت، والوثبة مجموعة من الأبيات تليها دفقه واحدة من دفقات النشاط الفكري الإنتاجي، وبالتالي فإن التفكير الإبداعي في الشعر يتقدم في خطوات تتخذ شكل وثبات، أي أن فكر الشاعر لا يتقدم من بيت إلى بيت ولكن من وثبة إلى وثبة، وليس للوثبة طول ثابت، فقد تكون ثلاثة أبيات وقد تكون سبعة أو أكثر أو أقل ....".

ونحن إذا قمنا بتطبيق هذا المفهوم النقدي النظري على القصيدة التي نحن بصدد دراستها سنجد أن هذه القصيدة تحتري على عدد هائل من "الوثبات" وعلى سبيل المثال سنجد أن الوصية الأولى التي تكونت من ٢٦ سطرا قد احتوت على تسع وثبات يمكننا طرحها على النحو التالي بغرض تقريب هذا المفهوم النقدي من الأذهان.

١. لا تصالح !

ولو منحوك الذهب

٢. أترى حين أفقأ عينيك،

ثم أثبت جوهرتين مكانهما ..

هل ترى .. .. ؟

٣. هي أشياء لا تشترى

٤. ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك،

حسكما . فجأة . بالرجولة،

هذا الحياء الذي يكبت الشوق ،، حين تعانقه،

الصمت ـ مبتسمين ـ لتأنيب أمكما ..

وكأنكما

ما تزالان طفلين !

تلك الطمأنينة الأبدية بينكما:

أن سيفان سيفك ..

صوتان صوتك

٥ـ أنك إن مت:

للبيت رب

وللطفل أب

٦ـ هل يصير دمي ـ بين عينيك ـ ماء ؟؟؟

٧ـ أتنسى ردائي الملطخ .. ..

تلبس ـ فوق ـ دمائي ـ ثيابا مطرزة بالقصب ؟؟؟

٨ـ إنها الحرب !

قد تثقل القلب .. ..

لكن خلفك عار العرب

٩ـ لا تصالح .. .. ..

ولا تتوخ الهرب !

وبهذا المفهوم التطبيقي سيتضح أن كل وصية تحتوي على عدد من الوثبات، وقد رأينا بالفعل أنه ليس للوثبة طول ثابت فقد تكون سطرا أو أكثر.

وما من شك في أن هذا المفهوم النقدي الجديد نحن في حاجة إليه، وفي حاجة إلى مفاهيم نقدية مماثلة تمكننا من الاقتراب أكثر من مفاهيم وجماليات الشعر العربي المعاصر وهذا لن يتأتى إلا بمعانقة المفهوم النظري للمفهوم التطبيقي للشعر بعامة.

الخيول

في غرفة أمل دنقل

*الخيول:

(١)

الفتوحاتُ ــ في الأرضِ ــ مكتوبةٌ بدماء الخيول
وحدود الممالكْ
رسمتها السنابكْ
والركابان : ميزانُ عدلٍ يميلُ مع السيفِ ..
حيث يميلْ !
أركضي أو قفي الآن .. أيتها الخيلُ :
لستِ المغيراتُ صبُحا
ولا العاديات ــ كما قيل ــ ضَبْحا
ولا خضرة في طريقك تمحى
ولا طفل أضحى
إذا ما مررت به .. يتنحى ؛
وها هي كوكبةُ الحرس الملكيِّ ..
تجاهد أن تبعث الروحَ في جسد الذكرياتِ
بدق الطبول
أركضي كالسلاحف

نحو زوايا المتاحف
صيري تماثيلَ من حجر في الميادين
صيري أراجيح من خشبٍ للصغار ــ الرياحين
صيري فوارس حلوى بموسمك النبويٍّ
وللصبية الفقراء : حصانا من الطين
صيري رسوما .. ووشما
تجف الخطوط به
مثلما جفَّ ــ في رئتيك ــ الصهيل !

(٢)

كانت ــ الخيلُ ــ في البدء ــ كالناسِ

بريَّةً تتراكض عبر السهول
كانت الخيلُ كالناس في البدء ..
تمتلك الشمسَ والعشبَ
والملكوتَ الظليل
ظهرها .. لم يوطأ لكي يركب القادةُ الفاتحون
ولم يلن الجسدُ الحر تحت سياط المروِّض
والفم لم يمتثل للجام
ولم يكن الزادُ .. بالكاد
لم تكن الساق مشكولةً
والحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدنيُّ الصقيل

كانت الخيل بريّة
تتنفس حرية
مثلما يتنفسها الناسُ
في ذلك الزمن الذهبي النبيل
***
أركضي . أو قفي
زمنٌ يتقاطعُ
واخترتِ أن تذهبي في الطريق الذي يتراجعُ
تنحدر الشمسُ
ينحدر الأمسُ
تنحدر الطرق الجبليةُ للهوّةِ اللانهائية :
الشهبِ المتفحمة
الذكريات التي أشهرت شوكها كالقنافذ
والذكريات التي سلخ الخوف بشرتها
كل نهر يحاول أن يلمس القاع
كل الينابيع إن لمست جدولا من جداولها
تختفي
وهي .. لا تكتفي !
فاركضي أو قفي
كل درب يقودك من مستحيل إلى مستحيل
(٣)

الخيول بساط على الريح ..
سار – على متنه – الناس عبر المكان
والخيول جدار به انقسم
الناس صنفين :
صاروا مشاة .. وركبان
والخيول التي انحدرت نحو هوة نسيانها
حملت معها جيل فرسانها
تركت خلفها : دمعة الندم الأبدي
وأشباح خيل
وأشباه فرسان
ومشاة يسيرون – حتى النهاية – تحت ظلال الهوان

أركضي للقرار
واركضي أو قفي في طريق الفرار
تتساوى محصلة الركض والرفض في الأرض ،

ماذا تبقى لك الآن
ماذا ؟
سوى عرق يتصبب من تعب
يستحيل دنانير من ذهب
في جيوب هواة سلالاتك العربية
في حلبات المراهنة الدائرية
في نزهة المركبات السياحية المشتهاة

وفي المتعة المشتراة
وفي المرأة الأجنبية تعلوك تحت
ظلال أبي الهول ..
(هذا الذي كسرت أنفه
لعنةُ الانتظار الطويل)

(٤)

استدارتْ ـ إلى الغرب ـ مزولة الوقتْ :
صارت الخيل ناسا تسيرْ إلى هُوة الصمتْ
بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت !

عرف القارئ العربي معظم قصائد ديوان أوراق الغرفة "٨" قبل جمعها بين دفتي عمل شعري مطبوع، والتي كان من أهمها الجنوبي، ضد من، زهور الخيول، بكائية لصقر قريش، هذا إلى جانب عدد من القصائد الأخرى التي يرجع تاريخ كتابتها إلى فترة تمتد من عام ١٩٧٥ . كما يقول د. جابر عصفور في تذييله ديوان "أوراق الغرفة "٨" . وهي الغرفة التي قاوم فيها أمل مرضه قرابة عام ونصف في الدور السابع من المعهد القومي للأورام من فبراير ١٩٨٢م إلى يوم رحيله الساعة السابعة من صباح السبت الحادي والعشرين من مايو ١٩٨٣م.

ومن الملاحظ على قصائد الديوان أنها في معظمها تنتمي إلى بحر شعري واحد اشتهر أمل دنقل بالاغتراف من كلماته وأنغامه وهو بحر المتدارك الأصلي (فاعلن فاعلن) وأحيانا فعِلن بالغبن، حيث نجد أن هناك إحدى عشرة قصيدة من هذا البحر إلى جانب قصيدتين جاءتا من بحرين مختلفين هما خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين - من الرجز - وبكائية لصقر قريش - من الرمل -.

ولعل من ابرز قصائد الغرفة "٨" كانت قصيدة "الخيول" تلك القصيدة التي يؤرخ فيها شاعرنا للحقب العربية والإسلامية المختلفة عن طريق استخدامه لرمز الخيل التي جاء ذكرها صراحة - هي - والخيول - إحدى عشرة مرة في القصيدة إلى جانب ورودها أكثر من خمسين مرة ضمن كلمات تشير إليها عن

طريق استخدام أفعال الأمر مثل: اركض. قفي. صيري. أو استخدام تاء الفاعل وتاء التأنيث في: لست. تتراكض. اخترت. تذهبي. صارت. أو استخدام الضمائر الظاهرة التي تعود عليها مثل: طريقك. موسمك. رئتيك. ظهرها. يقودك. يثقلها. هذا إلى جانب استخدام بعض الأسماء التي تدل على الخيل أو الخيول مثل: مثل المغيرات. العاديات. السنابك. الجسد الحر. الفم. اللجام. الساق المشكولة. الحوافر.. . الخ.

وبداية نقول أن قصيدة "الخيول" بوجه عام تتخذ من الخيول العربية عالما متعدد المستويات والرموز، فمرة تكون الخيول رمزا للبطولة والفتوحات:

الفتوحات في الأرض. مكتوبة بدماء الخيول
وحدود الممالك. رسمتها السنابك
والركابان: ميزان عدل يميل مع السيف حيث يميل،

ومرة تصير الخيول تماثيل وأراجيح وحلوى وأحصنة من الطين ووشما:

صيري تماثيل من حجر الميادين
صيري أراجيح من خشب للصغار الرياحين
صيري فوارس حلوى بموسمك النبوي
وللصبية الفقراء حصانا من الطين
صيري رسوما .. .. ووشما ..

ومرة تكون الخيول رمز البراءة والطبيعة حيث عاش الإنسان الأول معها في حب ومودة:

كانت الخيل. في البدء. كالناس برية
تتراكض عبر السهول
كانت الخيل كالناس. في البدء.
تمتلك الشمس والعشب والملكوت الظليل

ومرة تكون الخيول أداة للمواصلات السريعة أو جدارا أو عالما يفصل بين نوعين من الناس المشاة والركبان:

الخيول بساط على الريح

سار على متنه

الناس للناس عبر المكان

والخيول جدار بع انقسم الناس صنفين:

صاروا مشاة . وركبان

وأخرى تكون الخيول زينة وأداة للهو والمتعة:

في نزهة المركبات السياحية المشتهاة

وفي المتعة المشتراة

وفي المرأة الأجنبية تعلوك تحت ظلال أبي الهول

وفي نهاية القصيدة تكون الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت وتكون الناس خيلا تسير إلى هوة الموت:

صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت

بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت

ونحن عندما نقرأ قصيدة "الخيول" كاملة فقد يتبادر إلى الذهن . وكما سبق وأن

أشرنا . أن الشاعر وهو يؤرخ لحياة الخيول، فكأنما يؤرخ لحياتنا عن طريق تعدد المستويات التي لجأ إليها خلال القصيدة، والتي أشرنا إليها من قبل والتي من الممكن أن نقوم بتقسيمها . في هذا الصدد . على النحو التالي وبالترتيب الزمني الذي نستخلصه من القصيدة والتي لا تعتمد عليه، ولكننا نلجأ إليه بهدف الدراسة:.

١ . الزمن الأول: زمان البراءة والعفوية:

كانت الخيل في البدء كالناس برية

تتراكض عبر السهول

كانت الخيل كالناس في البدء

تمتلك الشمس والعشب والملكوت الظليل .. ..

كانت الخيل برية .. .. تتنفس حرية

مثلما يتنفسها الناس في ذلك الزمن الذهبي النبيل

٢. الزمن الثاني: زمان الاختيار الأول:

واخترت أن تذهبي في الطريق الذي يتراجع

تنحدر الشمس ينحدر الأمس

تنحدر الطرق الجبلية للهوة اللا نهائية

كل درب يقودك من مستحيل إلى مستحيل.

٣. الزمن الثالث: زمان الاستخدام الأول، حين يستخدمها الإنسان كمطية أو ركوبة سريعة وبها انقسم الناس إلى صنفين:

الخيول بساط على الريح

سار على متنه

الناس للناس عبر المكان

والخيول جدار به انقسم الناس صنفين

صاروا مشاة .. .. وركبانا

٤. الزمن الرابع: زمن الفتوحات وهو العصر الذهبي لاستخدام الخيول. فبعد الاستخدام في التنقل يجيء الاستخدام الأمثل لها حيث تستخدم في الحروب والفتوحات الإسلامية العظيمة وحيث تكتسب الشرف العظيم:

الفتوحات - في الأرض - مكتوبة بدماء الخيول

وحدود الممالك

رسمتها السنابك

والركابان: ميزان عدل يميل مع السيف حيث يميل

٥. الزمن الخامس: زمان تمهيدي لما سيحدث بعد ذلك وهو زمن الاختيار الثاني، وهنا نلاحظ استثمارا أو استخداما لكلمات بعينها:

أركضي أو قفي الآن أيتها الخيل

لا خضرة في طريقك تمحى

ولا طفل أضحى

إذا ما مررت به يتنحى

وها هي كوكبة الحرس الملكي تجاهد أن تبعث الروح

في جسد الذكريات بدق الطبول .. ..

أركضي للقرار

وأركضي أو قفي في طريق القرار

تتساوى محصلة الركض والرفض في الأرض

٦. الزمن السادس: زمن الاستخدام الثالث وهو زمن أفول شمس الخيل العربية:

ماذا تبقى لك الآن ؟؟؟

ماذا ؟؟؟

سوى عرق يتصبب من تعب

يستحيل دنانير من ذهب

في جيوب هواة سلالاتك العربية

في حلبات المراهنة الدائرية

في نزهة المركبات السياحية المشتهاة

وفي المتعة المشتراة

وفي المرأة الأجنبية تعلوك تحت ظلال أبي الهول

٧ـ الزمن السابع: زمن العتاب والأسف الشديد، وهنا يظهر العتاب شديد اللهجة والأسف الشديد العميق من قبل الشاعر على ما آلت إليه حال الخيول بعد كل هذه الأزمنة التي مرت، لذا نراه يخاطبها قائلا:

أركضي كالسلاحف ..
نحو زوايا المتاحف ..
صيري تماثيل من حجر في الميادين ..
صيري أراجيح من خشب للصغار .. الرياحين
صيري فوارس حلوى بموسمك النبوي وللصبية الفقراء ..
حصانا من الطين
صيري رسوما .. .. ووشما
تجف الخطوط به
مثلما جف ـ في رئتيك ـ الصهيل !

٨ـ الزمن الثامن: وهو الزمن الختامي بعد هذا العتاب شديد اللهجة:

استدارت ـ إلى الغرب ـ مزولة الوقت
صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت
بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت

هذه هي الأزمنة الثمانية التي قدمها لنا الشاعر من خلال قصيدته التي لم تكن خاضعة لهذا الترتيب الزمني الذي أوردناه ـ ولكننا قد نراها ـ ممتزجة ومتداخلة مع بعضها البعض على سبيل المثال: فالزمن الأول زمن البراءة الذي تحدثنا عنه جاء في القصيدة ـ من وجهة نظرنا ـ بعد الزمن الخامس وقبل الزمن الثاني، والزمن السابع ـ على سبيل المثال أيضا ـ جاء بعد الزمن الخامس وقبل الزمن الأول .. وهكذا حدث التداخل الزمني في القصيدة.

ولكن من ناحية أخرى فقد قسم الشاعر قصيدته إلى أربعة أقسام وذلك عن طريق إعطاء ترقيم ١، ٢، ٣، .. .. لكل قسم على حده.

فالقسم الأول يبدأ ب:

الفتوحات . في الأرض . مكتوبة بدماء الخيول.

وينتهي ب:

تجف الخطوط به . مثلما جف . في رئتيك . الصهيل.

وهذا القسم . وتبعا للتقسيمات الزمنية التي أوردناها من قبل . يحتوي على ثلاثة أزمنة هي الزمن الرابع والخامس والسابع.

أما القسم الثاني فهو يبدأ ب:

كانت الخيل . في البدء . كالناس

وينتهي ب:

كل درب يقودك من مستحيل إلى مستحيل

وهو يحتوي بدوره على زمنين هما الأول والثاني

أما القسم الثالث ويبدأ ب:

الخيول بساط على الريح

سار على متنه الناس للناس عبر المكان

وينتهي ب:

وفي المرأة الأجنبية تعلوك تحت ظلال أبي الهول

هذا الذي كسرت أنفه

لعنة الانتظار الطويل

وهو يحتوي على الأزمنة الثالث والخامس والسادس.

أما القسم الرابع والأخير فهو يحتوي على الزمن الثامن الختامي . وهذا هو الاتفاق الوحيد بين التقسيمات التي أرادها الشاعر لقصيدته والتقسيمات الزمنية التي نظرنا من خلالها للقصيدة .:

استدارت إلى الغرب مزولة الوقت

صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت

بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت

وهو مشهد تثير التأمل فينا وفي حياتنا، حيث تبادلت الناس والخيل مواقعها، فصارت الخيل هي الناس، وصارت الناس هي الخيل، مع الفارق الكبير أن الخيل عندما أصبحت ناسا سارت إلى هوة الصمت وبالتالي فإنها أخذت صفة الناس أو صفة الإنسان المستكين المستسلم لكل شيء، أما وعندما أصبحت الناس خيلا فإنهم - أي الناس - أخذوا من الخيل صفة الاندفاع والجموع إلى هوة الموت - دون أدنى مبرر - ولم يأخذوا منها صفات التمرد والثورة لصالح الإنسان.

وبعد .. فقصيدة "الخيول" اعتمدت في كثير من أجزائها على الأسماء والصفات والإضافات، أكثر من اعتمادها على الأفعال بأنواعها المختلفة، ذلك أن القصيدة أرادت أن ترسم لنا عالم الخيول بتطوراته الزمنية المختلفة منذ البدء وحتى وضعها الراهن، لذا كثرت هذه الأسماء والصفات والإضافات. وعلى سبيل المثال في الزمن الرابع زمن الفتوحات، وهو مطلع القصيدة بالنسبة للشاعر، نلاحظ وجود فعلين فقط هما (رسمّتها - يميل) واحد ماضي والثاني مضارع تكرر مرتين.

ونحن إذا كنا قد ركزنا في وقفتنا مع الخيول على التقسيمات الزمنية التي أوردناها على النحو السابق، فذلك لأننا نعتقد أن هذا هو أهم ما جاءت به ومن أجله القصيدة، لأننا من خلال هذه التقسيمات ومن خلال تتابع وصف حال الخيول وما تؤول إليه في كل مرحلة زمنية نستطيع أن نكتشف منحنى صعود وهبوط الذات العربية من خلال المراحل التي مررنا بها، واعتقد إن هذا ما قصده الشاعر من وراء عمله هذا .. وليس أدل على ذلك من أنه في الزمن الأول يؤكد على:

كانت الخيل - في البدء - كالناس

كانت الخيل كالناس في البدء

كانت الخيل برية

تتنفس حرية

مثلما يتنفسها الناس في ذلك الزمن الذهبي النبيل

كما أنه في الزمن الختامي يقول:

صارت الخيل ناسا ..

بينما الناس خيل ..

وهذا يعمق ما ذهبنا إليه من قبل.

صدر للمؤلف

أولا: في الشعر:

١ ـ مسافر إلى الله ١٩٨٠ ـ سلسلة كتاب فاروس بالإسكندرية.

٢ ـ ويضيع البحر ١٩٨٥ـ سلسلة المواهب ـ المركز القومي للفنون التشكيلية التابع لوزارة الثقافة بالقاهرة.

٣ ـ عصفوران في البحر يحترقان ١٩٨٦ (بالاشتراك مع الشاعر عبد الرحمن عبد المولى) ـ سلسلة الإبداع العربي بالهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة.

٤ ـ تغريد الطائر الآلي ـ طبعتان. الأولى عن سلسلة أصوات معاصرة بالزقازيق ١٩٩٦. الطبعة الثانية عن الملتقى المصري للإبداع والتنمية بالإسكندرية ١٩٩٩.

٥ ـ الطائر والشباك المفتوح ١٩٩٩ عن منارة الإسكندرية للنشر والتوزيع بالإسكندرية

٦ ـ إسكندرية المهاجرة ١٩٩٩ عن اتحاد الكتاب ودار زويل للنشر بالقاهرة.

٧ـ شمس أخرى .. بحر آخر. ٢٠٠٠ المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة.

٨ ـ الماء لنا والورود. ٢٠٠١ الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة.

٩ ـ بحر آخر. ٢٠٠٣ (مختارات شعرية ترجمتها إلى اللغة الفرنسية شيرين محمود). الدار المصرية للنشر والتوزيع بالإسكندرية.

ثانيا: في أدب الأطفال:

١ ـ أشجار الشارع أخواتي ١٩٩٤ عن دار البشير للنشر والتوزيع بعمان الأردن بالتعاون مع رابطة الأدب الإسلامي العالمية.

٢ ـ حديث الشمس والقمر ١٩٩٧ عن سلسلة قطر الندى بالهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة.

٣ ـ بيريه الحكيم يتحدث ١٩٩٩ عن سلسلة عين صقر بالهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة.

٤ ـ طائرة ومدينة ٢٠٠١ عن سلسلة قطر الندى بالهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة.

<u>ثالثا: في الدراسات الأدبية:</u>

١ ـ أصوات من الشعر المعاصر ١٩٨٤ عن دار المطبوعات الجديدة بالإسكندرية.

٢ ـ قضايا الحداثة في الشعر والقصة القصيرة ١٩٩٣ عن هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالإسكندرية.

٣ ـ جماليات النص الشعري للأطفال ١٩٩٦ عن الشركة العربية للنشر والتوزيع بالقاهرة.

٤ ـ أدباء الإنترنت .. أدباء المستقبل (ثلاث طبعات) الأولى ١٩٩٧ عن دار المعراج للنشر والتوزيع بالرياض، والثانية عن الشركة العربية للنشر والتوزيع بالقاهرة ١٩٩٩. والثالثة عن دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية ١٩٩٩.

٥ ـ من أوراق الدكتور هدارة ١٩٩٨ عن سلسلة كتاب فاروس للآداب والفنون بالإسكندرية.

٦ ـ أصوات سعودية في القصة القصيرة ١٩٩٨ عن دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية.

٧ ـ نظرات في شعر غازي القصيبي ١٩٩٨ بالاشتراك مع الشاعر أحمد محمود مبارك، عن دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية.

٨ ـ أدب الأطفال في الوطن العربي ـ قضايا وآراء ١٩٩٨ عن دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية.

٩ ـ تكنولوجيا أدب الأطفال (البحث الفائز بالجائزة الأولى من المجلس الأعلى للثقافة ـ فرع الدراسات الأدبية واللغوية ١٩٩٩). عن دار ا لوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية.

١٠ ـ الحياة في الرواية ٢٠٠١. عن دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية.

رابعا: في المعجمية العربية:

١ - معجم الدهر ١٩٩٦ عن دار المعراج الدولية للنشر والتوزيع بالرياض.

٢ - معجم شعراء الطفولة في الوطن العربي خلال القرن العشرين ١٩٩٨ عن دار المعراج الدولية للنشر والتوزيع بالرياض.

٣ - معجم أوائل الأشياء المبسط ١٩٩٩ عن دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية.

٤ - معجم مصر في القاموس المحيط ١٩٩٩ عن مطبوعات الكلمة المعاصرة - إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي - الهيئة العامة لقصور الثقافة.

خامسا: المشاركة في أعمال موسوعية مع آخرين:

١ - دليل مؤتمرات المملكة العربية السعودية ١٩٨٩ عن شركة الدائرة للإعلام بالرياض.

٢ - معجم الأدباء والكتاب السعوديين - ط١ ١٩٩٠ عن شركة الدائرة للإعلام بالرياض.

٣ - معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ١٩٩٥ عن مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري بالكويت.

٤ - الموسوعة العربية العالمية ١٩٩٦ عن مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع بالرياض.

٥ - قرنفلة لسيدة البحار (شعراء من الإسكندرية) ١٩٩٨ عن فرع ثقافة الإسكندرية.



* البريد الإلكتروني للمؤلف: fadl2000@yahoo.com

قائمة المحتويات